

**PIERRE BOULEZ ET STÉPHANE MALLARMÉ:
DEUX NOTIONS D'ABSTRACTION**

La relation entre musicien et poète à travers *Pli selon pli*

MARY BREATNACH



PhD
University of Edinburgh
1989

ABRÉGÉ

Entre 1957 et 1962 Pierre Boulez a composé *Pli selon pli*, une œuvre à laquelle il donna le sous-titre *Portrait de Mallarmé* et qui s'inspire d'un cycle de poèmes choisis parmi l'œuvre du poète symboliste mort en 1898. Le but de cette thèse est d'étudier le rapport entre musicien et poète tel qu'il se révèle à travers cette œuvre musicale.

En musique l'écroulement du langage tonal fut suivi d'une période de désordre en matière de composition. Dans les années cinquante, le jeune Pierre Boulez - persuadé que le désordre tenait d'un manque essentiel de cohésion entre le langage musical et la sensibilité contemporaine - se sentait contraint à rechercher et à établir un nouveau langage à la hauteur de cette sensibilité.

Dans les années soixante du dernier siècle Stéphane Mallarmé a vécu une expérience analogue en matière d'écriture poétique. Motivé par l'idée que le devoir du poète était d'expliquer orphiquement la terre, il se sentait poussé à rechercher un langage capable d'accomplir ce but.

A partir de 1885 Mallarmé a pris un certain intérêt à la musique mais son attitude envers cet art est toujours restée ambivalente et très complexe. Il le méprisait mais en même temps croyait à la possibilité d'intégrer à la poésie certaines de ses qualités. A contre courant de la pensée dominant son époque, Mallarmé opposait à la conception wagnérienne du *Gesamtkunstwerk* un art total purement littéraire.

La pensée de Mallarmé sur la musique a été souvent méconnue, surtout par les critiques désireux d'expliquer son influence sur Boulez. Ce dernier signale spécifiquement la préoccupation du poète avec le langage et avec la technique du langage comme source de cette influence. C'est une préoccupation qui entraîne une conception double de la créativité qui répond, selon le compositeur, aux besoins de l'époque moderne.

La conception boulézienne de la mise en musique d'un poème fait écho à cette dualité. Boulez vise à faire du poème dans tous ses aspects la source d'une prolifération musicale. Au moyen d'une analyse détaillée du texte, il vise à établir entre celui-ci et la musique un rapport indestructible qui laisse intouchée l'autonomie originale du poème et permet en même temps une grande liberté en ce qui concerne la composition musicale. Le rapport envisagé par Boulez entre le poème et la musique se révèle en fin de compte comme une métaphore du rapport envisagé par Mallarmé entre le monde et l'écrit.

**I certify that this is
my own composition**

Mary Breatnach

CONTENTS

ABRÉGÉ

PAGE DE TITRE

TABLE DES MATIÈRES

	Pagination
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 Pierre Boulez: la recherche d'un langage musical	6
CHAPITRE 2 Stéphane Mallarmé: le langage poétique et la recherche de l'idéal	31
CHAPITRE 3 Mallarmé: le défi à la musique	60
CHAPITRE 4 Mallarmé et la musique contemporaine: trois vues critiques	82
(i) Hans Rudolf Zeller: Mallarmé et la Musique sérielle	
(ii) Iwanka Stoïanowa: Mallarmé et Boulez	
(iii) Célestin Deliège: La conjonction entre Mallarmé et Boulez	
CHAPITRE 5 <i>Pli selon pli</i> : l'inauguration d'un portrait	120
ÉPILOGUE	175
BIBLIOGRAPHIE	178
EXEMPLES ILLUSTRÉS	152, 159, 160

INTRODUCTION

L'on ne saurait s'empêcher de remarquer l'ironie du sort par lequel l'œuvre de Stéphane Mallarmé est venu exercer tant d'influence sur la pensée musicale de nos jours. Parmi les poètes de sa propre génération il était peut-être le plus avisé en ce qui concernait l'enthousiasme généralement répandu pour la musique, et si c'est à lui qu'est emprunté ce que Valéry appelait 'le secret' du mouvement symboliste,¹ à savoir l'intention de 'reprendre' à la musique le bien de la poésie, c'est aussi dans le contexte de son œuvre qu'on se bute le plus souvent aux dangers d'interpréter de façon trop simpliste cette célèbre ambition. La fille du poète a parlé d'un certain mépris de la part de son père pour la musique. 'Jeune, il la dédaignait' a-t-elle écrit. 'On disait alors; la musique est dans le vers'.² En vérité, cette conviction a continué de dominer la pensée de Mallarmé jusqu'au tout dernier moment de sa vie. Si le dédain de sa jeunesse a été remplacé vers 1885 par un sentiment non seulement de tolérance mais d'intérêt véritable, ce n'était pas à cause d'un réel changement de cœur mais plutôt parce que c'est seulement alors que 'la magie de la musique s'ouvrit'³ devant lui.

Le mot 'magie' employé ici par Geneviève est instructif car Mallarmé ne voulait-il pas faire du vers 'un mot total, neuf, étranger à la langue et comme *incantatoire*'?⁴ Le poète s'est laissé finalement séduire, non pas par le son de la musique, mais plutôt par la découverte que le pouvoir suggestif dont il rêvait de doter le langage poétique coulait quelque part 'parmi l'obscur sublimité'⁵ de cet art rival, le vivifiait comme la sève vivifie l'arbre ou le sang le corps. C'est le désir ardent de déchiffrer la nature de ce pouvoir et la conviction inébranlable de la praticabilité d'un tel déchiffrement qui ont fait de Stéphane Mallarmé un assidu des concerts Lamoureux. Et si, comme nous le dit encore sa fille, 'il laissait - pour cela seul - une après midi de travail afin d'aller au concert' nous allons voir que l'écoute de la

musique lui fournissait aussi l'occasion de travailler. Mallarmé, poète, allait 'aux Vêpres'⁶ non pas en adorateur mais en prédateur.

La considération de l'influence de la pensée de Mallarmé sur celle des musiciens contemporains, et en particulier sur celle de Pierre Boulez, devrait partir d'une pleine reconnaissance de l'attitude du poète envers la musique. Cette influence se rapporte à une rencontre qui chevauche deux moyens d'expression dont chacun a une spécificité bien à lui. Mallarmé était vivement conscient de cette séparation et l'assiduité à la respecter et à la conserver imprègne à tout moment sa pensée esthétique. Malheureusement les critiques s'écartent souvent de cette unité d'intention exemplaire et nous allons voir qu'ils dérobent ainsi à la rencontre entre Boulez et Mallarmé non seulement son intérêt principal mais aussi sa contemporanéité essentielle. L'esprit pillard qui caractérise l'attitude de Mallarmé envers la musique trouve en la pensée de Boulez sa contre-partie et la circonspection dont témoigne le compositeur en ce qui concerne la séparation des deux arts fait clairement écho au 'préjugé d'écrivain'⁷ qui anime de façon continue la pensée du poète. Nous sommes bien éloignés ici des artistes typiques du XIX^e siècle qui visaient à faire de chaque art en quelque sorte le prolongement des autres et qui s'intéressaient plutôt à supprimer qu'à conserver la spécificité qui les séparait.

Non moins que Mallarmé, Boulez a exposé sa théorie esthétique au moyen de nombreux essais et conférences. Mais si les écrits théoriques du poète nous étonnent de par la nouveauté de leur contenu et l'audacité de l'auteur quant à l'emploi du langage, leur existence en elle-même ne surprend aucunement. Il s'agit d'un écrivain pour qui les mots sont le moyen d'expression le plus naturel du monde. Il en va autrement pour les compositeurs. À de rares exceptions près, contents de communiquer au moyen de leurs compositions, ils cèdent la parole aux autres. Boulez compte parmi les exceptions. Comme avant lui Wagner, il a visiblement ressenti un besoin aigu de parler souvent et publiquement de son esthétique et de ses projets artistiques. Et en vérité ses buts apparaissent parfois comme une version quelque peu modérée de certaines des

intentions explicites du compositeur romantique. Celui-ci envisageait à la fois la transformation systématique de l'univers et de l'art.⁸ Dans un essai daté de 1972, Boulez affirme simplement, si ce n'est humblement, ses propres visées: 'Ce que je souhaite, c'est changer l'esprit des gens ... Mon but est de promouvoir la pensée contemporaine dans tous les domaines'.⁹

Voilà alors la principale raison d'être des écrits théoriques de Boulez. Ils sont symptomatiques d'une époque marquée de changement dans tous les domaines de l'existence et témoignent de la volonté de l'auteur de diriger et d'appuyer ce changement. Ils méritent l'attention assidue de celui qui voudrait en venir aux prises avec les influences artistiques et intellectuelles subies par le compositeur et sont indispensables à une compréhension de l'évolution de sa pensée.

C'est sur le fond du surgissement et du bouleversement du monde musical dont ces écrits sont en quelque sorte l'exposé que devrait apparaître le rapport entre Mallarmé et Boulez. Car ce que Boulez a retrouvé chez Mallarmé c'est surtout une conception de la créativité qui répondait aux besoins créés en musique par le manque d'un langage musical généralement accepté. Au lieu de se servir d'un langage pré-existant comme l'avaient fait les compositeurs des générations précédentes, les musiciens contemporains étaient obligés de construire un langage à la hauteur de leur propre pensée. Presque cent ans plus tôt, Mallarmé avait vécu une expérience analogue en matière de composition poétique. Les trois premiers chapitres de cette étude ont pour but d'exposer et d'explorer le parallélisme de ces deux évolutions. Ils servent ainsi à préparer la compréhension du rapprochement plus direct dont *Pli selon pli* est le résultat, et justifient - en tout cas, nous l'espérons - l'interprétation du lien entre musicien et poète proposée dans le dernier chapitre. L'attitude de Boulez en ce qui concerne la mise en musique d'un texte est radicalement différente de l'attitude traditionnelle. D'après sa pensée, il ne suffit plus de rechercher une simple correspondance atmosphérique et poétique avec les poèmes de Mallarmé comme l'ont fait par exemple Debussy et Ravel. Boulez vise à établir entre poème et musique un lien profond et indestructible qui lui assure le

maximum degré de liberté en ce qui concerne l'écriture de la musique. Nous allons voir que cette visée et la manière dont le compositeur envisage de l'accomplir justifient amplement le sous-titre choisi par lui pour son œuvre, à savoir *Portrait de Mallarmé*.

Les rapports entre la pensée de Mallarmé et celle de Boulez sont extrêmement complexes. Ils dépassent souvent le niveau des généralités. Pourtant la séparation des deux arts est méticuleusement respectée. Afin de pénétrer le caractère de cette rencontre il faudrait savoir habiter un monde où les parallèles apparaissent et disparaissent avec une rapidité étourdissante. Face à cet univers éluif le critique peut au mieux, l'immobiliser momentanément, le décrire tel qu'il lui apparaît, et finalement ne pas se laisser entraîner par une vague de conjectures.

NOTES

1. Voir *Variété*, Gallimard, 1924; OC 367
2. *Mallarmé par sa fille*, p.521.
Suzanne Bernard considère ce témoignage comme une exagération. Afin de soutenir son affirmation elle attire l'attention sur une lettre écrite en 1869 par Eugène Lefébure où celui-ci approuve l'intention, apparemment annoncée par Mallarmé, de quitter 'toute lecture qui pourrait réveiller [son] glorieux mal' et d'entreprendre l'étude de la musique. Elle se réfère aussi à la pratique adoptée très tôt par Mallarmé d'emprunter des expressions au vocabulaire musical. (Voir *Mallarmé et la musique*, p.21, et Henri Mondor, *Eugène Lefébure*, Gallimard 1951, p.306). Mais le dédain n'égale pas l'indifférence et Mallarmé ne se tenait certainement pas tout à fait à l'abri de l'esprit de son époque.
3. *Mallarmé par sa fille*, p.521
4. C'est nous qui soulignons. OC 368
5. OC 367
6. *Mallarmé par sa fille*, p.521.
7. OC 367
8. Voir Richard Wagner, *Music of the Future*, dans *Three Wagner Essays*
9. *Points de repère*, p.527.

CHAPITRE I

Pierre Boulez: la recherche d'un langage musical

'... langage, seul moyen de la radiation réelle ...' ¹

L'avènement de l'atonalité en Allemagne et en Autriche peu après le début du XX^e siècle a suscité un tumulte tel que les contre-coups se font toujours sentir dans le monde musical d'aujourd'hui. Depuis 1912, l'année où fut créé le *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg (1877-1951), une grande partie du public mélomane s'est détourné, non sans élever des protestations énergiques, d'une musique qui était à leur avis étrangère à toute conception compréhensible de l'art musical choyé depuis des siècles. Il ne s'agissait plus d'un simple jugement sur la valeur d'une œuvre. Il s'agissait plutôt d'un refus total de la part d'un public choqué, voire outragé, pour lequel la tonalité appartenait en quelque sorte à un ordre naturel des choses et auquel l'audace de Schoenberg à aller à l'encontre de ces lois semblait sacrilège, ou presque.

Les changements effectués par Schoenberg et par ses élèves Alban Berg et Anton Webern en ce qui concernait le langage musical ont mis longtemps à pénétrer au dehors de leur lieu de naissance. La première guerre mondiale, puis l'essor du Nazisme en Allemagne et la guerre qui s'ensuivit, ont créé une barrière impénétrable entre la France et l'Allemagne telle que tout vrai contact culturel entre les deux pays cessait pendant une période de quelques vingt années.

Pierre Boulez parle de la 'coupure nette' qu'était cette période de guerre:

Quel rôle a joué cette coupure? Non seulement un rôle physique, puisque les relations internationales étaient brisées pratiquement, mais aussi un rôle mental. Car il y avait une bonne partie de l'histoire de la musique que nous ignorions complètement.²

À l'époque Bartok était presque inconnu en France et, pour la plupart, les musiciens français ne savaient rien de sa musique. Stravinsky était célèbre mais, en dépit de sa renommée, ses œuvres les plus grandes étaient fort peu connues et fort peu jouées.

Pour un jeune musicien, arrivé de province, doué d'une énergie formidable, affamé et avide de nouvelles expériences, ce vide s'annonçait mal. Et il était exacerbé par un système d'enseignement démodé, hostile à toute nouveauté et à tout renouvellement.

Mais il y avait à Paris un groupe assez exceptionnel de jeunes gens qui, grâce à leur maître, avaient 'toujours eu une espèce de contact direct avec la musique la plus importante'.³ C'était 'le phénomène de la classe Messiaen' comme Pierre Boulez l'a lui-même désigné.

À l'époque, Messiaen était déjà reconnu aussi bien en sa qualité de compositeur qu'en sa qualité d'organiste et de pianiste. Une de ses œuvres symphoniques, *Les Offrandes Oubliées*, avait été jouée à Paris avant la guerre et l'on y avait aussi entendu quelques œuvres de musique de chambre, surtout le *Quatuor pour la Fin du Temps* qui s'y fit écouter pour la première fois en 1942. Mais si ces œuvres eurent un certain retentissement qu'on ne pouvait ignorer, pour les responsables de l'enseignement Messiaen fit toujours figure d'excentrique et un peu d'intrus.

Ce musicien était rentré à Paris ayant subi deux années de camp de concentration. Il est à se douter (et peut-être aussi à s'en réjouir) que sa qualité de prisonnier libéré n'ait contraint la direction du Conservatoire à supprimer sa tendance instinctive à l'exclure de ses rangs. Quoi qu'il en soit, il n'est pas à s'étonner qu'un esprit chercheur comme celui de Messiaen ait eu de la peine à s'intégrer à un système d'enseignement à la fois conservateur et restrictif. Cet homme de talent, doué au-dessus de l'ordinaire, avait adopté une perspective diamétralement opposée à l'attitude conservatrice soutenue par ladite direction. Rappelons-nous que le système

d'enseignement au Conservatoire était resté virtuellement inchangé depuis 1880. La période de Bach à Fauré, c'est-à-dire les quelques deux cents ans où la tonalité était souveraine en Europe, était considérée comme la seule de l'histoire musicale méritant l'attention et l'application de ses élèves.

Alors, si Messiaen 'apparaît comme la balise évidente'⁴ aux premiers élèves qui se groupaient autour de lui, c'était surtout à cause de sa volonté et de son assiduité à contrarier la vue étroite qui dominait. Il visait l'enlèvement des barrières et des contraintes imposées et c'était dans une atmosphère d'émerveillement et de découverte qu'il fit connaître à ses élèves non seulement la musique de la période prescrite, mais aussi celle des époques précédentes, c'est-à-dire la musique modale du Moyen-Age et de la Renaissance, et ensuite les chefs-d'œuvre du XX^e siècle, ceux de Debussy, puis de Bartok et de Stravinsky, jusqu'au *Pierrot lunaire* de Schoenberg et la *Suite lyrique* d'Alban Berg. Pour Pierre Boulez et ses condisciples, c'était une 'espèce de libération'⁵ un voyage d'exploration qui aboutissait à la rencontre, tout de suite après la guerre, avec la soi-disant Ecole de Vienne et avec tout ce que cette musique avait pour eux d'abasourdissant et de provocateur.

Nous avons déjà parlé du mauvais accueil qu'avait eu les œuvres atonales de Schoenberg vers 1912 en Allemagne. En 1923, lors de la présentation des œuvres sérielles, l'animosité ne s'était guère atténuée. Le grand public français des années après-guerre était également hostile, d'autant plus que l'objet de son hostilité était d'origine allemande. Au lieu de regarder la tonalité comme l'aboutissement d'une recherche continue depuis plusieurs siècles, au lieu de la voir comme une simple étape dont l'exploitation à la dernière limite nécessiterait, à coup sûr, une autre naissance, on voulait y voir un moyen d'expression dont la perfection était révélatrice d'une espèce d'ordre naturel des choses et qui était donc, en quelque sorte, immuable.

Boulez lui-même parle de certaines figures importantes du monde musical de l'époque qui s'opposaient de façon non-équivoque à toute évolution.

Cela me rappelle la solennelle parole de Furtwängler, qui était pourtant un grand chef d'orchestre, sur la découverte du système tonal, équivalente en musique à la découverte des lois de la gravitation universelle, en astronomie, qui, elles aussi, depuis ...⁶

D'après cette pensée, la nouvelle musique était en quelque sorte machinée, contrainte et dépourvue d'émotion. Les accusations de fanatisme et d'intellectualisme excessif étaient portées à la fois contre la musique sérielle elle-même et contre ses défenseurs. Mais pour Boulez et ses contemporains, âgés de 20 ans en 1945, la découverte en 'fut ... comme une illumination'. Le compositeur a parlé du premier émerveillement:

Ce contact, contrairement à ce qu'on dit, n'a pas été intellectuel. Ce contact, loin d'être intellectuel, a été une espèce de choc direct, un choc aussi violent qu'on peut l'imaginer ... L'importance de tout cela ... nous a ébranlé pour jamais.⁷

Quelle en était l'importance pour cette nouvelle génération de compositeurs? Justement la façon dont le langage sériel leur semblait être l'aboutissement inévitable du langage tonal qui l'avait précédé. Le chromatisme de Wagner et, plus tard, de Debussy avait préparé la voie.⁸ L'atonalité établissait un nouveau monde sonore tout en contrariant les anciennes lois qui avaient régi la musique occidentale depuis Bach. Finalement, Schoenberg est parvenu à formuler une nouvelle méthode pour régir l'univers quasi amorphe de l'atonalité. C'était ce qu'il appelait la 'méthode sérielle'.

Pour ce groupe de jeunes compositeurs, et pour Boulez en particulier, la technique sérielle ne semblait point être un 'postulat hasardeux' digne de la critique la plus sévère: loin de là, elle était pour eux 'la mise à jour des problèmes musicaux en fermentation depuis 1910'.⁹ En résumant le passé en quelque sorte, et en s'annonçant pleine de possibilités pour un futur développement, elle était pour Boulez 'une constatation', à la différence d'un 'décret'.¹⁰ Elle s'insère aussi 'parfaitement dans une perspective historique vivante, en devenir'.¹¹ Dans cette mesure elle se conforme à la nécessité sensible d'une nouvelle époque telle que Boulez la concevait.

D'un ton agressif, typique des déclarations du compositeur à une certaine époque (1952), Boulez affirme son intention de pousser plus loin le processus innovateur commencé par Schoenberg et ses élèves et de ratifier ainsi les recherches de ses prédécesseurs:

Que reste-t-il, dès lors, à tenter, si ce n'est ramasser le faisceau des disponibilités élaborées par nos prédécesseurs, en exigeant de soi-même un minimum de logique constructive? À une époque de transformation et d'organisation, où le problème du langage se pose avec une particulière acuité ... nous assumons nos responsabilités, avec intransigeance. Ce ne sont pas des hypertrophies cardiaques simulées qui arrêteront notre mise en œuvre de la sensibilité, de la nécessité sensible de notre époque.¹²

L'indication d'une nouvelle sensibilité, propre au monde contemporain et revendiquant l'expression, est à la fois irréfutable et problématique. Cette constatation soulève, en fait, plusieurs problèmes. D'abord et avant tout, Boulez semble impliquer la possibilité d'arriver à formuler un langage musical qui donnerait en quelque sorte corps à la sensibilité de notre époque. Cela, à son tour, touche à la suggestion de l'existence perceptible d'une sensibilité caractérisant l'époque, se prêtant à l'expression musicale ou artistique et étant, sinon à la portée générale, au moins aisément reconnaissable pour un public cultivé.

Le ton même de cette constatation, allié à la position influente acceptée et soutenue sinon recherchée par Boulez dans le monde de la musique contemporaine,¹³ nous semble au moins autoriser l'hypothèse que le compositeur lui-même croit à ces possibilités et que ses recherches sont motivées en partie sur cette croyance. Nous serons obligés de revenir sur ces questions à la lumière d'une connaissance approfondie de la pensée et de l'œuvre du compositeur.

Dans un article publié dans *Pierre Boulez, A Symposium*, Susan Bradshaw parle des risques évidents existant pour un compositeur qui s'occupe, comme l'a fait Boulez, des études théoriques:

In science after all, the researcher and classifier of new laws *is* the creative thinker; in music, the musicologist is seldom, if ever, the composer and musicology, however creative, can in no way be equated with composition. When the composer turns musicologist, therefore, the dangers are obvious: he who proposes the 'rules' must be prepared to stick by them; and the temptation to demonstrate their academic validity in creative composition is almost unavoidable.¹⁴

Pour le compositeur, donc, les préoccupations académiques pourraient nuire à l'œuvre créatrice. La théorie exposée au cours des études chercherait sa preuve dans l'œuvre musicale, au détriment d'une créativité plus spontanée. En somme, de telles études constitueraient une entrave à la composition.

Cela est un danger incontestable appartenant à l'effort pour jouer ces deux rôles à la fois. Mais dans un article écrit en 1954 pour le *Domaine musical*, Boulez lui-même propose un point de vue plus optimiste et en quelque sorte plus compréhensif. En soulignant la relation mutuelle entre les rôles divers que peut jouer un créateur, il écrit:

Bien que l'œuvre critique des créateurs soit d'une importance moindre comparativement aux chefs-d'œuvre qu'ils ont produits, il reste ce besoin, cette hantise de devoir préciser son domaine, ses recherches, ... ces aperçus théoriques, ces explications peuvent se révéler comme un commentaire nécessaire, une sorte d'incantation qui préside à la genèse de l'œuvre proprement dite. On veut souvent établir une cloison étanche entre théorie et pratique d'un art ... Il apparaît néanmoins que la situation d'un créateur est plus complexe que cette distinction académique ne la voudrait supposer; une telle ségrégation de ses diverses activités ne semble guère avouable si l'on songe à toutes les interférences qui tendent à se manifester sous le simple signe de l'imagination.

Nous devons tenir compte de ce fait très important: la coïncidence des deux activités - nommons-les provisoirement: critique et créatrice - ne peut en aucun cas être gratuite.¹⁵

La conscience de la dualité du rôle du théoriste/créateur est donc une partie essentielle de tout effort pour trouver un point de vue conséquent avec l'esprit et l'intention des écrits bouléziens. La recherche d'un équilibre entre la spontanéité et le contrôle, entre la discipline et la liberté, entre le rationnel

et l'irrationnel, est un thème qui revient souvent au cours des essais. Boulez insiste à plusieurs reprises pour que cette recherche serve de principe directeur à un compositeur dans son travail. Par exemple dans *Discipline et communication*, il parle d'une espèce de fertilisation croisée entre deux aspects du mécanisme créateur:

Le mécanisme créateur, qui ne saurait se résoudre à la seule inspiration, ne peut néanmoins se concevoir comme simple gymnastique: le tirer dans une de ces deux directions, exclusivement, est un manque complet du sens des réalités.¹⁶

De même, dans *Conclusion partielle* il affirme l'indispensabilité de l'irrationnel en matière de composition musicale tout en préconisant comme nécessité absolue la réflexion abstraite et intellectuelle:

J'ai donc exigé que l'on réfléchisse très abstraitement sur les catégories et les classes de problèmes envisagés; je conviens qu'il n'est pas toujours aisé de le faire, mais je ne vois pas pourquoi nous aurions moins d'agilité et de rigueur d'esprit que les autres intellectuels ... J'ai dit que je n'admettais pas que l'irrationnel soit seul maître à bord, je n'ai pas dit que je chassais l'irrationnel de toute l'activité musicale; sans l'irrationnel, il est bien clair que la musique périrait.¹⁷

Si les critiques lui reprochent souvent une préoccupation, à leur goût, excessive avec les questions de technique, le compositeur fait ressortir, et à juste titre, qu'une recherche analogue a toujours joué un rôle plus ou moins important dans la composition.

Les seuls compositeurs vraiment solides, tenaces, résistant à l'examen critique, n'avaient jamais minimisé le rôle capital de ce choix; jamais ils n'avaient traité le style comme un vêtement dont on peut changer, par lassitude ou par humeur (la mode, l'occasion, le sujet), mais l'avaient estimé partie intégrante de leur être musical.¹⁸

L'on ne saurait nier, cependant, le déséquilibre croissant de la situation depuis l'écroulement de la tonalité. Déjà dans les années 20 Webern se plaignait de la confusion en disant que composer à l'époque c'était composer, pour ainsi dire, la lumière éteinte. Lorsque Boulez débutait dans

le monde de la musique contemporaine, la situation était devenue vraiment chaotique. Les origines du chaos, comme nous l'avons déjà expliqué, s'étaient obscurcies. Il existait parmi les compositeurs une espèce d'anarchie quant à l'emploi du langage dont le manque d'ordre et d'enracinement était pour Boulez la caractéristique la plus frappante ainsi que la plus troublante.

Ce désordre suscitait chez lui une réaction profonde dont ses écrits théoriques nous donnent un aperçu. Car ils sont, pour la plupart, en rapport direct avec les problèmes qu'il a rencontrés au cours de sa formation musicale. Sa réaction est révélatrice d'un esprit tout à fait exceptionnel, non seulement du point de vue d'une brillance intellectuelle, mais aussi du point de vue de la force missionnaire qui l'animait. Si l'écroulement de la tonalité et le désordre qui s'ensuivit ont nécessité chez les compositeurs en général une conscience plus aiguë des questions de langage musical, si le besoin d'une recherche et d'un ordre quelconque se faisait sentir de plus en plus, la nécessité de s'occuper de ces problèmes semble répondre chez Pierre Boulez à un instinct profondément enraciné qui lui est particulier, et qui se relie de façon étroite à sa conception de la créativité.

Un essai publié en 1952 et intitulé *Eventuellement* nous fournit une occasion utile d'étudier les liens entre le compositeur et le théoriste tels que Boulez les envisage. Quoique l'auteur ne le dise pas explicitement, l'essai se rapporte à deux œuvres dont nous parlerons plus tard, *Polyphonie X* et *Structures I*. Ces deux œuvres ont joué un rôle très important dans l'évolution d'une conception de la créativité contemporaine chez Boulez. Il s'agit dans *Eventuellement* d'une discussion hautement technique et théorique où le compositeur expose publiquement pour la première fois¹⁹ ses projets pour une généralisation de la série. En s'attaquant d'un ton assez arrogant et agressif aux critiques de la musique sérielle, Boulez profère la condamnation devenue maintenant célèbre:

Tout musicien qui n'a pas ressenti - nous ne disons pas compris, mais bien ressenti - la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque.²⁰

En quoi consiste cette nécessité?

De nouveau Boulez insiste sur les liens entre le langage et l'esprit de l'époque; de nouveau il implique la possibilité, voire la nécessité, de trouver, ou plutôt d'accepter, et de faire accepter un langage qui serait adéquat à cet esprit. Mais l'importance capitale de cette constatation se voit dans la façon dont il illumine le rôle joué par le langage dans la conception boulézienne de la créativité.

À plusieurs reprises dans ses écrits, le compositeur insiste sur le caractère indissoluble des liens entre l'expression et le mode d'expression en musique: 'en musique ... le mot est la pensée' dit-il pendant une conférence présentée en 1961²¹ et déjà en 1952 il avait dit:

N'oublions pas qu'en musique, l'expression est liée très intrinsèquement au langage, à la technique même du langage. La musique est peut-être le phénomène le moins dissociable de tous les moyens d'expression, en ce sens que c'est sa propre morphologie qui rend compte, avant tout, de l'évolution sensible du créateur.²²

Cette interdépendance fait qu'en musique l'étude du langage et des structures linguistiques est une partie intégrante de la créativité. Les changements voulus en ce qui concerne l'expression impliqueraient un changement ou de vocabulaire ou de structure linguistique. En corollaire, l'emploi du langage influencerait de nécessité sur l'expression.

L'on pourrait dire, peut-être avec un certain degré de justesse que le langage musical est le dépositaire de ce qu'il y a d'explicite en musique. Au cours du premier chapitre de son livre *Penser la musique aujourd'hui*, Boulez se met en peine pour justifier sa préoccupation de la recherche technique en faisant ressortir le langage, et, en corollaire, la structure et la

forme comme les seuls objets possibles d'une recherche qui aurait pour but l'expression d'une nouvelle sensibilité. De fait c'est dire que le langage tout en étant le dépositaire de l'explicitable en musique l'est en même temps de ce qui dépasse l'analyse car il renferme le potentiel de rendre sensible le sens intime de cet art non-signifiant. Le compositeur doit répondre au caractère double du langage et sa réponse doit être en quelque sorte le reflet de la dualité rencontrée: 'Non moins que de la construire, il faut aussi rêver sa révolution'.²³ La capacité constructrice de l'intellect sert à mettre en équilibre d'une façon nécessaire et continue la capacité rêveuse de l'artiste. Afin d'éclairer sa pensée Boulez se sert souvent de l'image de deux miroirs, l'un qui reflète la préoccupation technique et l'autre qui reflète la préoccupation esthétique.

J'ai souvent dit que la préoccupation technique et la préoccupation esthétique sont comme deux miroirs. L'invention va de l'une à l'autre, comme une image qui est perpétuellement renvoyée entre deux miroirs parallèles. C'est pour cela que je tiens absolument à ce que les deux miroirs soient en présence, soient parallèles et aussi importants l'un que l'autre.²⁴

Nous allons voir comment les recherches du compositeur dans les années 50 ont abouti à la formulation d'un mode d'expression adéquat aux besoins qu'il ressentait, besoins qui lui semblaient résumer l'orientation esthétique de l'époque qui était la sienne. Boulez s'est chargé de fournir à toute une génération de jeunes compositeurs une grammaire et un langage communs qui seraient à la hauteur de la sensibilité contemporaine. Il s'agissait ainsi d'un projet extrêmement ambitieux revenant au remplacement d'un langage dit caduc, celui de la tonalité, par un nouveau langage qui trouverait une créance universelle de pair avec le langage qu'il remplaçait. En 1968, dans une conférence présentée à Bordeaux, Boulez a parlé de cette entreprise et des circonstances qui l'ont amenée:

... je voudrais tout d'abord dire que, vis-à-vis de la génération précédente, le souci qui nous avait marqués était celui d'une découverte grammaticale, d'une recherche formelle pour établir ... un langage et des solutions à longue portée.²⁵

L'on ne saurait minimiser la complexité de cette entreprise ni l'envergure de ses implications. Aussi longtemps que la tonalité était généralement acceptée, la relation entre le compositeur et le matériau est restée en grande partie inchangée. L'invention se plaçait à l'intérieur d'un système pré-existant. Comme Boulez lui-même le dit:

Au passé:

la langue musicale fournit l'opportunité à l'invention d'utiliser des principes et des matériaux généraux qu'au besoin elle distord ...
l'invention se place dans/contre les *règles*.²⁶

Mais l'écroulement de la tonalité mettait en cause cette relation. Citons de nouveau:

Au futur:

l'invention crée et le langage et le matériau; il arrive même que le matériau distorde la pensée ...
l'invention crée ses *obligations*.²⁷

Ainsi cet acte d'invention objective signale la différence la plus fondamentale entre la conception contemporaine de la création et la conception de la création qui avait atteint son apogée à l'époque du romantisme. Le rôle du théoriste et le rôle du créateur se chevauchent d'une façon très nouvelle, la théorie et surtout la conscience du rôle de cette théorie font désormais partie intégrante de la création.

Pendant un certain temps l'effort pour définir cette nouvelle conception, ainsi que l'effort pour trouver le moyen de la mettre en œuvre, firent des moyens techniques la préoccupation presque exclusive de la nouvelle génération de compositeurs. Boulez lui-même avoue que le langage en tant que tel s'arrogeait une attention et une importance sans précédent au point qu'à un certain moment 'le but de l'œuvre [est passé] à l'arrière-plan'.²⁸ En fait, le but de l'œuvre ne semblait être, à ce moment-là, autre que le développement et l'exploration même du langage.

L'on ne saurait nier un certain déséquilibre dans la musique écrite à cette période de recherches. Plusieurs œuvres ont été condamnées comme des monstruosité cérébrales et inexécutables. Quant aux deux œuvres écrites par Boulez dans le but d'illustrer le caractère du nouveau moyen d'expression, le compositeur lui-même les considère valables surtout en leur qualité de documents.²⁹ La première des deux œuvres a suscité une réaction assez violente à l'occasion de sa création à Donaueschingen en 1951. C'était *Polyphonie X*, une composition pour 18 instruments dont le 'X' du titre est le symbole graphique des relations mutuelles de ses diverses structures composantes.

En 1977, dans une conversation avec Deliège, Boulez parle de l'exagération théorique dont se ressent la composition. 'Il y a une espèce de dichotomie entre le projet mental ... et le résultat' dit-il.³⁰ Cette exagération s'explique, peut-être, dans le contexte d'un monde musical cherchant à se remettre de l'ébranlement d'un langage et d'un système qui l'avaient dominé depuis deux cents ans. Cela ne suffit quand même pas à atténuer certaines réserves au sujet de la valeur musicale de l'œuvre, réserves partagées par Boulez. La réserve principale du compositeur n'a pas été provoquée par cette exagération théorique, cependant, mais par l'emploi peu idiomatique qui se voit dans *Polyphonie X* en ce qui concerne les instruments. La faillite à tenir compte 'des facultés et des possibilités de l'instrument lui-même'³¹ se relie incontestablement à la préoccupation extrême du côté théorique et linguistique de l'œuvre. Mais, en le citant comme cause principale du retrait de *Polyphonie X*, Boulez témoigne d'une tolérance de principe vis-à-vis d'une œuvre qui mérite l'attention surtout en sa qualité de document. Cette impression s'accroît à la lumière de la révision de l'œuvre qu'entreprend actuellement le compositeur³² et de sa reconnaissance explicite de la valeur documentaire de *Structures I*, la deuxième œuvre écrite par Boulez dans le but de démontrer les possibilités compositionnelles du sérialisme total:

Une œuvre comme mes *Structures* pour deux pianos, par exemple, peut être encore jouée comme document; il n'y a pas de doute, parce qu'il n'y a pas là de problème instrumental.³³

Cette attitude est le reflet de la nouvelle conception de la créativité dont nous avons parlé. Au bout d'une analyse de *Structures Ia* par le compositeur roumain³⁴ György Ligeti, nous trouvons les remarques suivantes:

composition at the serial level ... ceases to be essentially "art-work"; to compose now takes on an additional character of research into the newly-discovered relationships of material.³⁵

L'envergure du bouleversement décrit ici éclaire l'attitude de Boulez envers ce que nous appellerons 'l'œuvre-document'. Si le compositeur français a voué beaucoup de temps et d'énergie à l'explication de la base théorique de son art et à l'éventuelle construction d'un langage grammaticalement cohérent et cohésif, c'était à cause d'une conviction viscérale que ce genre de travail, loin d'être à côté de l'acte de composer, en était désormais inséparable.

Cependant Boulez n'a pas manqué de reconnaître les dangers inhérents à cette recherche intensive. Il s'est très vite rendu compte du déséquilibre qui s'ensuit et s'il y voit un aboutissement momentanément inévitable, capable d'engendrer une connaissance technique indispensable, il a ressenti en même temps la nécessité de réaffirmer le but expressif de la musique, but qui doit toujours inspirer la recherche.

Précédés par une génération composée en majeure partie d'analphabètes méritants, aurions-nous tendance à devenir une moisson de technocrates? s'écrie-t-il en 1954.³⁶

Et dans *Eventuellement* en 1952 le doute n'est pas permis en ce qui concerne la relation entre l'expression et la recherche:

C'est le besoin de préciser ce que l'on voudrait arriver à exprimer qui amène l'évolution de la technique.³⁷

Comme il l'a lui-même indiqué, le problème de l'instrumentation n'existe pas de la même façon dans la deuxième œuvre écrite par Boulez à cette époque.

Structures I pour deux pianos a été créé à Paris en 1952.³⁸ Cette œuvre constitue un tournant certain pour le compositeur, un tournant qui est vécu, pour ainsi dire, dans l'œuvre même. En 1977 le compositeur a parlé à Célestin Deliège de la façon dont la composition de cette pièce lui a permis de revenir en arrière en quelque sorte et d'asservir à nouveau la technique:

C'était pour moi, un essai, ce qu'on appelle le doute, le doute cartésien; remettre tout en cause, faire table rase de son héritage et recommencer à partir de zéro pour voir comment on peut reconstituer l'écriture à partir d'un phénomène qui a annihilé l'invention individuelle. On peut suivre dans les *Structures* le processus d'une récupération individuelle; ... Ce qui m'a intéressé, c'est de voir de quelle façon, progressivement, la direction matériau-moi s'est renversée et est devenue moi-matériau.³⁹

Il ne s'agissait plus du seul développement de la technique mais plutôt du rétablissement d'un équilibre entre le rationnel et l'irrationnel que l'on avait perdu pendant un certain temps. La recherche de cet équilibre est restée un fil conducteur de la pensée boulezienne. Comme il l'a lui-même indiqué, elle est le reflet de l'orientation d'une époque caractérisée par la nécessité d'une objectivité consciente qui distingue le compositeur contemporain de celui des époques précédentes.

C'est entre 1952 et 1954 que Boulez a écrit la première œuvre de sa maturité. C'est *le Marteau sans maître* qui a été créé en 1955 et a connu, dès sa sortie, un grand succès. Ce succès témoigne d'un pouvoir de communication directe, faisant appel aux sentiments aussi bien qu'à l'intelligence des auditeurs. L'enthousiasme ne se limitait pas aux spécialistes de la musique contemporaine: Antoine Goléa parle d'un public plus large qui a accueilli cette nouvelle œuvre avec une admiration et un respect facilement reconnaissables.⁴⁰

Boulez refuse fermement la suggestion que le succès soit dû à l'adoucissement du système sériel. D'après son mot⁴¹ c'est plutôt l'acharnement avec lequel il a poursuivi l'évolution d'une nouvelle technique jusque dans ses dernières ramifications qui l'a rendu capable d'écrire *le*

Marteau sans maître. Cette œuvre est l'évidence de la réalisation d'une nouvelle conception de la composition qui se fonde sur une interpénétration de la sensibilité et de l'intellect et aboutit à une expression très nouvelle qui est d'une actualité évidente.

Avant d'aller plus loin dans l'étude de cette interpénétration, nous voudrions porter notre attention sur l'attitude de Boulez envers le passé. La compréhension de cette attitude nous semble indispensable dans le but de comprendre sa conception de la créativité. Si Boulez est convaincu que la création d'un nouveau langage était une nécessité primordiale pour le musicien contemporain, c'est parce qu'il y voit la seule possibilité d'échapper au passé, de 'couper une fois pour toutes le cordon ombilical'.⁴² Mais il faut avant tout préparer cet oubli en se faisant pénétrer à fond dans la musique des époques précédentes:

la prise de conscience de ce qu'est le métier musical ne pourra venir que d'une prise de conscience du métier des prédécesseurs. Il n'y a pas de don, aussi brillant soit-il, qui pourrait s'en passer. Le métier ne saurait se créer *ex nihilo*.⁴³

Le récit fait par Boulez de son propre développement est instructif:

Je crois avoir bien défini assez rapidement l'univers qui me précédait, ce qui m'a permis d'avancer vite: l'histoire étant liquidée, on n'a plus à penser qu'à soi-même.⁴⁴

Il n'y a rien de négatif dans cette attitude, ni aucune suggestion d'agir dans le vide. Il s'agit de s'emparer du passé en quelque sorte, de 'l'aspirer'⁴⁵ et de s'adresser à 'la question primordiale ... où se trouve la vraie tradition!'⁴⁶ Cette question s'arroge une importance particulière au XX^e siècle: la faillite à se la poser et à y fournir une réponse adéquate a abouti à la permission générale que Boulez invective si souvent et avec tant d'énergie.

Boulez lui-même se sentait contraint d'y répondre et nous ne croyons pas aller trop loin en disant que cet effort inspire tout son œuvre.

La tradition telle que Boulez la conçoit ne se trouve certainement pas dans la simple reproduction de modèles déjà familiers, liés aux sensibilités d'autres époques. Pour ce compositeur il n'y a rien de moins intéressant, de plus infirmatif dans le domaine de la création qu'une œuvre qui se contente de réitérer, qui se refuse à se libérer du passé.

Adoptez une technique héritée, sans relation autre avec les données historiques qu'une reconstitution factice et inconséquente, décorative: l'exercice de style absorbera et anéantira vos forces vives ... sépulcres blanchis!⁴⁷

D'après sa pensée l'incapacité à rompre avec les formes du passé infirme l'invention. La tentative de lier une nouvelle utilisation du langage musical aux formes traditionnelles revient à une espèce de greffage inconséquent et, finalement, à un refus de reconnaître la relation essentielle entre l'expression et le mode d'expression. Il aboutit en même temps à une méconnaissance du rôle du créateur.

Il existe, en effet, un rapport dialectique entre l'histoire et l'individu: l'histoire provoque l'individu, indéniablement, mais l'individu remodèle l'histoire qui, après lui, n'aura plus de même visage qu'avant son apparition; un 'génie' est à la fois préparé et inattendu.⁴⁸

Lorsque Boulez dit qu'il faut 'agir' l'histoire, à la différence de la 'subir'⁴⁹ c'est du même rapport dialectique qu'il parle.

L'histoire faite par les grands compositeurs est, non pas une histoire conservatrice mais, au contraire, une histoire de destruction tout en chérissant l'objet qu'on détruit.⁵⁰

L'audace de détruire est motivée par une conviction de pouvoir remplacer et cette audace, cette conviction, signalent un don créateur bien portant, capable d'évoluer. Par contre, l'incapacité de détruire revient au dépérissement et à l'étiollement de la création artistique.

Il ne s'agit pas de l'infirmité de l'héritage comme l'ont voulu souvent les critiques de Boulez.⁵¹ Au contraire: cette manière d'agir revient à une reconnaissance de la valeur du passé en tant que suscitation anonyme d'une invention libre et libérée. C'est ce que Boulez a tant admiré chez Debussy qui a su 'profiter des découvertes du langage wagnérien et en répudier l'esthétique'.⁵² Boulez discerne chez Webern la capacité de 'tirer les conséquences impliquées par l'état du langage au point où [il] l'a trouvé'.⁵³

Emerveillé par cette perception par rapport à l'œuvre de Webern, Boulez a renversé l'ordre accepté jusque là, ordre qui mettait Schoenberg au premier rang de la modernité. Pour Boulez, Webern était 'le seuil'.⁵⁴ Il 'réagit violemment contre toute rhétorique d'héritage'⁵⁵ tandis que Schoenberg, retrempé dans une sensibilité héritée 'trop directement de Wagner et de Brahms',⁵⁶ est resté aveugle aux implications de sa propre découverte, celle de la série. Selon Boulez, c'est l'échec de Schoenberg qui aboutit inévitablement à celui de l'œuvre même. Car cet effort pour lier ces deux mondes incompatibles revient à un refus de la 'dialectique actuelle de l'expression poétique'.⁵⁷

Dans un essai intitulé *Style ou Idée? (Eloge de l'amnésie)* Boulez signale une parallèle intéressante entre les carrières de deux des musiciens les plus éminents du XX^e siècle: d'un côté, celle de Schoenberg, de l'autre, celle de Stravinsky. Une période de créativité et d'invention prodigieuse marque le début des deux carrières et, dans chaque cas, cette période est suivie d'un certain retournement vers le passé. Chez Schoenberg, le long silence qui a suivi l'écriture de *Pierrot lunaire* a abouti à la découverte de la série et à l'effort pour s'en servir dans le but profondément choyé par ce compositeur viennois de prolonger l'ancienne tradition allemande de la composition.

Il faut se rappeler que Schoenberg ne se voyait pas du tout comme expérimentateur de l'avant-garde. Il révérait la tradition. L'infraction de l'atonalité, dont il ressentait cependant la nécessité et l'inévitabilité, lui était intensément pénible, étant le symptôme du vieillissement d'un des principes

fondamentaux de l'harmonie diatonique. De son point de vue, la grande valeur de la série se voyait justement dans sa logique et dans sa cohérence inhérentes qui permettaient un retour au mode traditionnel de composer.⁵⁸

Le retournement vers le passé prenait, chez Stravinsky, une forme, à première vue, très différente.⁵⁹ Il s'agit des œuvres néo-classiques écrites après 1920 et dont la préoccupation ouverte avec le passé a mérité l'hostilité vociférante du jeune Boulez.⁶⁰ D'après la pensée boulézienne, la démarche de Stravinsky revient à un effort pour annihiler la tradition en y imposant sa propre personnalité.

Nous sommes ainsi en face de deux réponses à une question qui s'imposait avec urgence aux compositeurs de cette époque: comment se remettre en route?

Nous voudrions maintenant introduire un troisième personnage dont la carrière s'est déroulée d'une façon analogue: Boulez lui-même avait écrit, entre 1946 et 1948, cinq œuvres d'une originalité et d'une maturité remarquables.⁶¹ Une période de réflexion s'ensuivit où le jeune compositeur devait se poser certaines questions relatives surtout aux implications pour le futur des œuvres déjà achevées. Dans un certain sens il s'est tourné, lui aussi, vers le passé, en reconnaissant l'impossibilité d'agir dans le vide. Mais ce regard en arrière avait un seul but: Boulez cherchait le moyen de se libérer d'un héritage qu'il était impossible d'ignorer mais par lequel il ne fallait pas se laisser étouffer.

Je ne me lasserai pas de dire que la personnalité commence avec une solide perspicacité critique, part du don: une vision de l'histoire, au moment du choix initial, implique de fait une clairvoyance irrationnelle, une acuité dans la perception du "moment" dont la seule investigation logique est impuissante à rendre compte ... Don de clarifier une situation en apparence confuse, don d'apercevoir les lignes de forces d'une époque, don de "voir" globalement, de saisir la situation dans sa totalité, de posséder par une intuition aiguë l'état présent, de tenir, d'appréhender sa cosmographie: telle est la "voyance" requise de l'impétrant.⁶²

En dépit des différences qui les séparaient Schoenberg et Stravinsky partageaient une même 'obsession', celle du 'rangement en référence à des modèles absolus'⁶³ Boulez, quant à lui, refuse sans remords tout modèle.

La recherche ayant pour objet le langage se présentait à lui comme la source potentielle d'un avancement authentique. Elle lui semblait le seul moyen d'affronter de façon adéquate la situation actuelle en matière de composition musicale. Il fallait 'volatiliser' l'histoire et la culture et c'est seulement au moyen d'une telle recherche que cette volatilisation serait possible car l'identité du mot et de la pensée en musique amène à la conclusion que l'idée doit infailliblement engendrer le style. Le contraire serait impossible en l'occurrence. Un mode de penser nouveau nécessitait la recherche d'un mode d'expression à sa hauteur.

Dans *Eventuellement* Boulez décrit en détail un langage musical construit d'après le principe sériel. Il prend tous les éléments du son (hauteur, rythme, intensité, timbre, mode d'attaque) et montre comment il est possible de les organiser d'après le principe qui jusqu'ici ne s'appliquait qu'à la hauteur. Cet acte de création objective revient pour Boulez à la reconnaissance des implications de la série, implications ignorées par Schoenberg. Le langage ainsi créé dépend du compositeur dans le sens que c'est lui qui le construit. Il est en même temps indépendant de son créateur car il contient des tas de possibilités de structuration dont le compositeur est d'abord inconscient. C'est la perception des possibilités et leur mise en œuvre savante qui aboutit à la création d'une œuvre.

À partir des données que nous avons étudiées en détail, l'imprévisible surgit ... il n'y a de création que dans l'imprévisible devenant nécessité.⁶⁴

Ainsi, au moyen de la contemplation objective d'un langage, Boulez est arrivé à faire naître 'une conception de la composition ... qui n'éprouve même plus le besoin de se remémorer les architectures classiques, fût-ce pour les détruire.'⁶⁵ Réciproquement l'autonomie du langage décrit par

Boulez satisfait aux exigences d'une conception de la composition qui ne saurait se réaliser qu'au moyen d'un langage construit ainsi.

Ce n'est pas chez les musiciens, mais chez les littérateurs, et surtout chez Stéphane Mallarmé qu'est à trouver une conscience également aiguë des liens entre expression et langage. Dans le prochain chapitre nous allons parler de la façon dont cette conscience s'est enracinée chez le poète et de la manière dont elle a influencé son travail.

C'est le besoin de préciser ce que l'on voudrait arriver à exprimer qui amène l'évolution de la technique.⁶⁶

Cette constatation, proférée en 1952 par Boulez, fait clairement écho à une lettre écrite par Mallarmé en 1864 où ce dernier annonce à son ami, Henri Cazalis, son intention d'inventer une langue:

J'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle.⁶⁷

Les deux citations, séparées comme elles le sont par une période de 90 années, mettent en vedette un mode de penser qui relie le compositeur contemporain avec son compatriote du XIX^e siècle. Elles fournissent une ligne de départ à l'investigation d'une rencontre esthétique aussi complexe qu'elle est hors de l'ordinaire.

NOTES

1. *Points de repère*, p.321
2. Disque: *Nous avions 20 ans en 1945*
3. Disque: *Nous avions 20 ans en 1945*
4. *Points de repère*, p.552
5. Disque: *Nous avions 20 ans en 1945*
6. Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez*, p.14
7. Disque: *Nous avions 20 ans en 1945*
8. De fait, Debussy était le premier musicien atonal français. Comme le remarque Antoine Goléa 'il avait le tout premier, et avant Schoenberg en Autriche, suspendu les lois de la tonalité au profit d'une liberté complète d'enchaînement des accords.' (*Rencontres avec Pierre Boulez*, pp.25-26) Les Français se sont refusés à reconnaître cela. Ce refus sert, surtout, à mettre en vedette la cécité à la base de l'analyse française non seulement à l'égard de la musique de Debussy mais, aussi, à l'égard de la musique atonale de Schoenberg à laquelle elle opposait celle-là.
9. *Relevés d'apprenti*, pp.149-150
10. *Relevés d'apprenti*, p.150
11. *Points de repère*, p.27
12. *Relevés d'apprenti*, p.152
13. Nous nous référons surtout aux postes de chef-d'orchestre à Londres (1971-1975) et à New York (1971-1974) et à la vaste entreprise de l'IRCAM fondé à Paris en 1976. De son propre aveu, Boulez voulait changer d'une façon

fondamentale la vie musicale et c'est dans cette intention qu'il acceptait de remplir ces fonctions.

14. *The instrumental and vocal music*. Dans *Pierre Boulez, a Symposium*, p.129
15. *Points de repère*, pp.103-104
16. *Points de repère*, p.121
17. *Points de repère*, p.92. Il s'agit du 'texte du dernier cours de Darmstadt de 1963 devant servir de base à la conclusion de *Penser la musique d'aujourd'hui*, restée inédite', (note en bas de page, *Points de repère*, p.92)
18. *Points de repère*, p.57
19. Deux lettres écrites en 1951 au compositeur américain John Cage traitent du même sujet. Elles sont restées inédites en français jusqu'à 1985 (*Points de repère*, édition révisée, 1985). John Cage en publia une en 1952. Sans titre et traduite en anglais, elle fut publiée dans *Transformation: arts, communication, environment*, 1952, Vol. 1, No. 3, pp.168-170.
20. *Relevés d'apprenti*, p.149
21. *Points de repère*, p.218. Quand Boulez se sert des mots comme 'vocabulaire', 'syntaxe', 'morphologie' ou 'langage', il parle métaphoriquement. Ici 'mot' veut dire 'note' ou 'série de notes' faisant partie d'une phrase musicale. Le caractère non-référentiel et non-signifiant du langage musical amène, *ipso facto*, l'identité signalée par Boulez. Suivant son exemple, nous nous permettons de parler de façon analogue des phénomènes purement musicaux.
22. *Relevés d'apprenti*, p.181
23. *Points de repère*, p.95
24. *Par volonté et par hasard*, p.75
25. *Points de repère*, p.486

26. *Points de repère*, p.224
27. *Points de repère*, p.225
28. *Par volonté et par hasard*, p.76
29. Voir *Par volonté et par hasard*, p.78
30. *Par volonté et par hasard*, p.76
31. *Par volonté et par hasard*, p.74
32. Voir Susan Bradshaw, *The instrumental and vocal music*, dans *Pierre Boulez: A Symposium*, p.158, note 8
33. *Par volonté et par hasard*, p.78
34. Compositeur autrichien d'origine hongroise (1923 -)
35. *Pierre Boulez: decision and automation in 'Structures Ia', Die Reihe*, iv, p.62
36. *Relevés d'apprenti*, p.187
37. *Relevés d'apprenti*, p.182
38. Note sur la composition: la première partie a été écrite avant *Polyphonie X*, les deux autres après.
39. *Par volonté et par hasard*, pp.70-71
40. Voir *Rencontres avec Pierre Boulez*, p.179
41. Voir Peter Heyworth, *The first fifty years*, dans *Pierre Boulez, A Symposium*, p.16

42. *Points de repère*, p.527
43. *Points de repère*, p.117
44. *Par volonté et par hasard*, p.44
45. Voir Pierre Boulez, *Points de repère*, p.41
46. *Points de repère*, p.27
47. *Points de repère*, p.57
48. *Points de repère*, p.27
49. Voir *Par volonté et par hasard*, p.40
50. *Par volonté et par hasard*, p.23
51. Voir, par exemple, Arnold Whittall, *After Webern, Wagner. Reflections on the past and future of Pierre Boulez*.
52. *Relevés d'apprenti*, p.258
53. *Points de repère*, p.27
54. *Relevés d'apprenti*, p.274
55. *Relevés d'apprenti*, p.273
56. *Relevés d'apprenti*, p.258
57. *Relevés d'apprenti*, p.258
58. Au sujet de Schoenberg et du sérialisme Paul Griffiths écrit:
'Serialism is not a style, nor is it a system. It simply provides the composer with suggestions, suggestions in many ways less restrictive than the

conventions of diatonic harmony or fugal composition. As Schoenberg insisted, "one uses the series and then one composes as before", which for Schoenberg could only mean "as the great Austro-German composers always have done". (*Modern Music: A concise history from Debussy to Boulez*, pp.88-89).

59. Dans *The Philosophy of Modern Music*, Theodor Adorno présente Schoenberg et Stravinsky comme les pôles opposés mais complémentaires de la pensée moderne dans le monde musical de l'occident. L'essai sur Schoenberg constitue en lui-même un exposé profondément important et perceptif des problèmes suscités par le bouleversement de la conception traditionnelle de l'art et des conséquences de ce bouleversement à la fois pour l'artiste et pour la société à laquelle il appartient.

Pour une comparaison concise du néo-classicisme de Stravinsky avec le sérialisme de Schoenberg, Berg et Webern, voir Donald Mitchell, *The Language of Modern Music*.

60. Voir Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez*, p.10
61. *Sonatine pour Flûte* (1946) ; *Première Sonate pour Piano* (1946); *Le Visage Nuptial* (1946); *Le Soleil des Eaux* (1948); *Deuxième Sonate pour Piano* (1948)
62. *Points de repère*, p.60
63. *Points de repère*, p.323
64. *Relevés d'apprenti*, p.174
65. *Relevés d'apprenti*, p.163
66. *Relevés d'apprenti*, p.182, et voir plus haut p.13
67. *Correspondance 1*, p.137

CHAPITRE II

Stéphane Mallarmé: le langage poétique et la recherche de l'idéal.

*j'aurais avec don de parole
 pu te faire
 toi, l'enfant de l'oe.¹*

La tentative de parler de la conception mallarméenne du langage nous précipite d'emblée non seulement dans la complexité de l'idée que se faisait le poète de la poésie et, plus spécifiquement, du langage poétique, mais aussi dans la complexité de l'idée qu'il se faisait de l'univers même. 'Au fond, le monde est fait pour aboutir à un beau livre' disait-il en 1891.² Mallarmé a voué toute sa vie à la recherche d'une poésie qui justifierait cette affirmation.

Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Ame et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges et proclament, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges!³

Dans cette lettre écrite à Cazalis en 1866, Mallarmé s'efforce de donner à son ami un aperçu des vicissitudes amenées par son refus de la religion conventionnelle et par l'effort coïncidant pour définir sa vue personnelle du rôle de la poésie. Les lettres des années 1864-1870 fournissent une relation très détaillée de la crise subie par Mallarmé à cette époque. Cette correspondance a été amplement commentée par les critiques⁴ qui y voient pour la plupart le récit de l'évolution d'une poétique qui restera essentiellement inchangée chez Mallarmé jusqu'à la fin de sa vie.

En mai 1867 Mallarmé parle à Cazalis d'une 'lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage ... Dieu.' Cette lutte 's'était passée sur l'aile osseuse [de Dieu]' et si Mallarmé en est sorti 'victorieux' dans la mesure où il est parvenu à 'terrasser'⁵ son adversaire, l'on ne saurait douter de l'immensité du risque qu'il a dû courir. Car la chute qu'il décrit dans cette lettre ('je tombais, victorieux, éperdument et infiniment') fait penser tout de suite, et malgré un aboutissement radicalement différent, à celle dont il a parlé en 1863 dans *Les Fenêtres*. Dans ce poème, on s'en souvient, le poète risquerait de 'tomber pendant l'éternité'⁶ en osant enfoncer la vitre qui sépare le réel de l'idéal. En réalité, Mallarmé est délivré de ce sort affreux en entrevoyant son image dans sa glace de Venise. La fenêtre transparente du poème est remplacée par un miroir réfléchissant et c'est cela qui lui permet de préserver un certain équilibre. Mallarmé avoue à Cazalis qu'il a toujours besoin de se regarder dans la glace afin de se calmer:

J'avoue du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avanies de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant.⁷

Ainsi Mallarmé approfondit le message du début de la lettre en faisant comprendre le caractère irréversible de son refus. Mais si cette signification immédiate se livre assez aisément, le caractère du trauma concomitant est plus difficile à préciser.

Dans le premier volume de l'excellente étude *The Early Mallarmé*, Austin Gill réfute d'une manière assez décisive la croyance donnée par certains critiques aux expériences mystiques de Mallarmé, lycéen.

Adèle Ayda en particulier a propagé cette croyance et l'appui que lui a prêté Léon Cellier lui a assuré une acceptation générale. En résultat d'une analyse attentive des poèmes rassemblés sous le titre *Entre Quatre Murs*⁸ et publiés en 1954 par Henri Mondor, Gill tire la conclusion que le refus de Dieu s'est produit graduellement et après une période de calme rationalité⁹

chez Mallarmé. Gill affirme en plus qu'il s'agissait à une certaine époque d'un refus dont l'envergure était pour ainsi dire restreinte:

... if by the end of July 1859 Mallarmé had rejected and possibly come to hate the God of the Christians, he still believed in a being he could call God ...¹⁰

Cette affirmation nous semble irrécusable et son acceptation s'impose dans le but de tracer l'évolution de la poétique mallarméenne. Car pour Mallarmé le but de la poésie a toujours été d'exprimer l'idéal et sa conception a influencé profondément et de façon continue ses idées sur la poésie. Les lettres écrites entre 1863 et 1870 donnent un aperçu de cette double évolution. Nous espérons démontrer, à l'aide d'une discussion de cette correspondance, comment la conception que se fait Mallarmé de l'idéal change entre ces dates et comment son esthétique se fait l'écho de ce changement. D'une position où la conception d'un idéal supra-terrestre lui fait voir l'écriture de la poésie comme une démarche désespérée et vouée à l'échec, Mallarmé s'avance vers une position où la poésie et l'idéal s'identifient dans sa pensée et où il voit dans le langage poétique un instrument au moyen duquel ses ambitions les plus poussées peuvent se réaliser.

'Au départ de toute son esthétique se place un refus existentiel de la *matière*'¹¹ écrit Jean-Pierre Richard à propos de Mallarmé. Dans ses premières lettres l'antipathie du poète envers le monde matériel est souvent tellement évidente qu'elle demande à peine un commentaire. Nous citons quelques exemples:

Pour moi qui n'avais jamais pu comprendre ce que c'était que les réalités de la vie, et pour qui les gens qui prennent la vie au sérieux sont de vils animaux, ceci est incompréhensible.¹²

... nous autres malheureux que la terre dégoûte ...¹³

Ici-bas a une odeur de cuisine.¹⁴

En désespéré, Mallarmé oppose au monde matériel la possibilité d'un autre monde, cette fois rêvé, indéfini et incertain mais dans lequel on peut aisément reconnaître le vestige de la religion conventionnelle dont parle Austin Gill. Ce qui agit sur la pensée de Mallarmé à cette époque c'est surtout une répugnance à abandonner l'espoir, et malgré son refus de l'apparat de la religion, cette répugnance l'incite à se raccrocher à la vision traditionnelle d'une vie supra-terrestre où les maux de ce monde seraient dispersés. Plutôt que d'agir d'après ses convictions, Mallarmé est clairement poussé par un sentiment de résignation.

Tu vois pauvre fou que je suis ... je ne puis pas me résoudre à ne pas espérer. Ne pouvant pas le faire pour cette vie, je le fais pour une autre.¹⁵

Même sur le plan de la vie personnelle la possibilité de tirer le bonheur des faits de l'existence n'existe pas pour le poète à cette époque.

D'ailleurs le bonheur existe-t-il sur cette terre? Et faut-il le chercher *sérieusement* autre part que dans le rêve?¹⁶

écrit-il à Cazalis en avril 1863. À cette époque où le poète écarte explicitement toute possibilité d'attendrir l'Idéal au moyen de la matière, le rêve est pour lui un 'refuge' dont l'attrait principal est un éloignement du réel. Ainsi dans une lettre au sujet de *Poésie parisiennes* d'Emmanuel des Essarts il reproche à ce poète de confondre 'trop l'Idéal avec le Réel'.¹⁷ 'La sottise d'un poète moderne' écrit-il, impliquant en même temps une critique de Baudelaire¹⁸ 'a été jusqu'à se désoler que "l'Action ne fût pas la sœur du Rêve'.¹⁹ Ce qu'il faut, selon la pensée de Mallarmé à cette époque, c'est reconnaître et accepter cette séparation et agir malgré tout.

Le refus du Dieu de son enfance laisse chez Mallarmé un vide qui le fait souffrir profondément et qu'il ressent le besoin de remplir. Mais, en fait, la conception d'un idéal qui se place en dehors de la matière n'est en fin de compte que la continuation, sous un autre nom, de l'ancienne croyance, destinée ainsi à agrandir le désillusionnement du poète et à approfondir ses

difficultés. Mallarmé reconnaît tout cela dans la lettre de 1867 citée ci-dessus. En parlant d'une lutte qui 's'était passée sur [l']aile osseuse [de Dieu]' le poète fait ressortir la persistance chez lui de la notion d'une existence supra-terrestre. Il éclaire sa propre conscience de la proximité, voire de l'identité en un idéal qui se tient en dehors de la matière à une croyance en dieu . Le but fondamental poursuivi par Mallarmé dans cette lettre est de décrire les étapes d'une métamorphose en ce qui concerne sa conception de l'idéal et d'indiquer un relâchement graduel, non seulement de l'apparat, mais surtout de l'esprit essentiel de la religion. Car si la faute la plus grave est celle de confondre l'idéal avec le réel, le poète ne peut cependant pas échapper à la réalité. Contraint à avouer en actions, sinon en mots, que la pratique de son art revendique un emploi de cette même réalité à laquelle il voulait tourner le dos, le poète se sent pris dans un piège. C'est finalement ce paradoxe qui le poussera à abandonner la conception d'un idéal supra-terrestre.

À une certaine époque l'incapacité de réconcilier le réel avec l'idéal plonge le poète dans le désespoir. Cette incapacité est, en fait, la source principale de l'impuissance dont il s'afflige si souvent et si amèrement dans les lettres écrites entre 1863 et 1867. Mais l'attitude de Mallarmé envers l'impuissance, tout comme son attitude envers la réalité, est pénétrée d'ambivalence. L'évidence la plus frappante en est la façon dont elle l'incite à écrire et devient, sinon le thème explicite de la poésie, du moins une espèce de présence continue, une toile de fond à l'effort artistique. Mallarmé semble y voir aussi un symptôme de l'époque. 'Muse moderne de l'Impuissance' écrit-il. Et il l'appelle 'mon ennemie, et cependant mon enchanteresse'.²⁰

Nous ne voulons pas nier par là une véritable stérilité qui mettait souvent Mallarmé dans l'impossibilité d'écrire.²¹ Mais il nous semble indispensable, dans le but de suivre l'évolution de l'esthétique du poète et de pénétrer le vrai caractère de sa créativité, de reconnaître aussi l'utilité de l'impuissance et d'avouer la contribution réelle faite par elle à son œuvre. En 1869, dans

une lettre à Cazalis, Mallarmé va jusqu'à reconnaître explicitement 'le vieux monstre de l'Impuissance' comme sujet du conte *Igitur*.²²

Ainsi se rendre compte de la conception mallarméenne de l'idéal à cette époque c'est se rendre compte de la source de l'impuissance poétique. L'effort pour donner une expression verbale à un idéal qui se place en dehors de la matière fait voir l'écriture de la poésie comme un acte contradictoire, voué inévitablement à l'échec. Le poète est obligé ou de se taire, ou d'agir en pleine conscience de l'impuissance qu'implique pour lui cette contradiction. *Les Fenêtres* et *L'Azur*, deux des poèmes les plus célèbres de Mallarmé, témoignent de la volonté mallarméenne d'agir. Ils appartiennent respectivement à 1863 et 1864 et fournissent ensemble une vue de la mise en œuvre d'une étape dans l'évolution de la conception de l'idéal chez le poète. Cette évolution s'accomplit très graduellement au moyen d'une exploration du dilemme dont nous avons parlé.²³

Dans *Les Fenêtres* la séparation entre le monde matériel et l'idéal est absolue et, paraît-il, infranchissable. Un vieillard moribond, oppressé par sa maladie et par l'environnement morne de l'hôpital, s'appuie contre une fenêtre par laquelle il entrevoit un beau paysage dont la vue lui fait oublier momentanément ses souffrances. Mais si la vitre laisse passer le regard du vieillard, en réalité elle le sépare, et de façon irrémédiable, de l'objet regardé. Le soulagement ne saurait être que partial. De façon analogue le poète se sent séparé de l'idéal dont il est assoiffé. Il souffre horriblement de l'inaccessibilité d'une beauté idéale qui se tient hors de portée de tout effort humain. Torturé par le sentiment d'une incompatibilité fondamentale entre la réalité et l'idéal, il lutte de toutes ses forces pour '[tourner] l'épaule à la vie'. L'inconciliabilité de la matière et de l'Idéal fait du refus de la vie réelle le seul espoir qu'a le poète de s'approcher de la beauté.

Le désespoir du poète des *Fenêtres* se concentre dans le premier vers de l'avant-dernière strophe: 'Mais, hélas! Ici-bas est maître'. La reconnaissance de cette maîtrise lui inspire la nausée en lui dérobant jusqu'au refuge de l'aspiration. Mais en dépit du cri désespéré, le poème se termine sur une

question qui affirme de nouveau la ténacité invincible du poète. Y a-t-il malgré tout moyen de s'échapper, de s'arracher aux chaînes de la matière? La volonté de s'enfuir envers l'immatérialité d'un idéal entrevu persiste en face du 'risque' horripilant de 'tomber pendant l'éternité'(vers 40). Malgré le caractère apparemment insurmontable de la séparation entre le réel et l'idéal, l'attrait de ce dernier et le désir du poète de l'atteindre restent inchangés.

Mme Noulet oppose l'idée 'banalement romantique' des *Fenêtres* à l'originalité de *L'Azur*:

L'Azur corrige, en partie, la théorie esthétique impliquée dans *Les Fenêtres* qui visait à affirmer l'existence de la beauté en soi, préalable et éternelle.²⁴

Mais est-ce que la conception de l'idéal change vraiment d'un poème à l'autre? Il nous semble que non. Si dans *L'Azur* le poète 'aspire ... à se perdre dans la vie journalière'²⁵ ce vœu n'est qu'une réaction inspirée par l'épuisement qui suit la lutte décrite dans *Les Fenêtres*. Il s'agit d'un désespoir provoqué par une conscience croissante chez le poète de la vanité de cette lutte et par sa reconnaissance de l'impossibilité, malgré tout, de nier l'attrait de l'idéal. C'est cela l'origine de la malédiction du troisième vers du poème, malédiction portée par le poète sur son propre génie.

Le vocabulaire même dont se sert Mallarmé dans *L'Azur* confirme cette affirmation. Le poète se voit comme un 'martyr' (vers 23) qui vient rejoindre le 'bétail heureux des hommes'(vers 24). Cette métaphore est suggestive d'un mépris et d'une banalité loin de l'attitude aristocratique et dédaigneuse conseillée à l'artiste dans *Hérésies artistiques* écrit deux ans plus tôt. Rappelons aussi la lettre de 1863 où Mallarmé invective contre 'le bonheur d'ici-bas'.

Je suis heureux! c'est dire: "Je suis un lâche" - et plus souvent "Je suis un niais".²⁶

Et dans une lettre à Cazalis où il commente l'écriture de *L'Azur*, Mallarmé va jusqu'à se faire des reproches, au sujet de son désir de fuir:

Je veux fuir encore, mais je sens mon tort et avoue que je suis hanté.²⁷

Alors, si les deux poèmes s'opposent sur un certain niveau, ce n'est pas celui d'une conception de l'idéal. Le poète, s'efforçant de trouver le moyen d'atteindre un idéal qui, de son essence, lui échappe, consent dans le premier poème à tous les risques et à tous les sacrifices nécessaires afin d'arriver à son but. Épuisé dans le deuxième, il s'efforce de tourner le dos à un idéal tyrannique dans l'espoir de trouver ainsi un soulagement quelconque. Mais cette ligne de conduite aboutit également à l'échec et ne sert qu'à redoubler la conscience du poète de l'implacabilité de l'idéal et à en rendre encore plus irrésistible l'attrait. Il s'agit dans ces poèmes de deux réactions humaines à un seul problème, ou, pour ainsi dire, des faces alternatives d'une seule pensée.

La lettre de 1864 où Mallarmé commente l'écriture de *L'Azur* est remarquable non seulement par le fait qu'elle nous fournit un des rares commentaires d'un poème mallarméen par son auteur, mais aussi parce qu'elle éclaire les visées poétiques de Mallarmé à une époque critique où il s'efforçait d'établir les fondements de son esthétique. Il va lui-même jusqu'à présenter cette lettre comme un essai critique:

Abstrais de ces lignes toute allusion à moi et lis ces pages, froidement comme l'ébauche ... d'un article d'art.²⁸

Dans une lettre antérieure écrite à Cazalis en 1863, Mallarmé avait écarté la recherche du bonheur comme 'le faux but de la vie'. Il n'a pas manqué de signaler en même temps un but alternatif, but qu'il désigne comme 'le vrai' et qui est 'le Devoir, qu'il s'appelle l'art, la lutte ou comme on veut'.²⁹ En faisant mention du Devoir le poète semble vouloir impliquer une attitude réfléchie, régie surtout par l'intellect et résistant au pouvoir et à l'influence

de l'irrationnel. La volonté de discipline que l'on retrouve dans la lettre de 1864 citée se conforme facilement à une telle conception. Le poète se plaint des difficultés que lui imposent ses recherches:

Il m'a donné beaucoup de mal, parce ... qu'il n'y a pas un mot qui ne m'ait coûté plusieurs heures de recherche, et que le premier mot, qui revêt la première idée, outre qu'il tend lui-même à l'effet général du poème, sert encore à préparer le dernier.³⁰

Dans la lettre autobiographique à Verlaine, Mallarmé fait voir que des soucis analogues ont continué de régir sa pensée pendant toute sa vie. Lorsqu'il parle du projet littéraire auquel tous ses efforts devraient aboutir, il le désigne comme

un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses.³¹

Son ambition est de construire une œuvre littéraire qui serait, pour ainsi dire, un monde entier, se composant de rapports étroitement liés entre eux et impénétrable à tout ce qui lui est étranger. Qu'il s'agisse d'un vers, d'un poème ou du Livre absolu, Mallarmé veut en faire un objet qui existe de son propre chef et dans lequel la forme fait partie intégrante de la signification. Ce but implique un changement important dans la façon de regarder les relations qui ont toujours existé entre forme et contenu en art. Jusqu'ici on acceptait une certaine séparation: d'un côté se voyaient la forme et les matériaux de l'œuvre; de l'autre, le contenu, l'expression et la signification. Les premiers n'étaient que le moyen par lequel se réalisait la communication des derniers et cette communication était la principale raison d'être de l'œuvre d'art.

Mallarmé s'est montré peu disposé à donner son assentiment à cette séparation et cette répugnance régit déjà l'écriture de *L'Azur*. Le but traditionnel de la poésie, but narratif ou descriptif, est remplacé par un but

surtout formel. L'assiduité de Mallarmé à poursuivre cette visée et à doter l'œuvre d'art d'une espèce d'autarcie restera un dogme de sa poétique.

Ce qui est extraordinaire et nouveau dans l'attitude de Mallarmé ce n'est pas seulement le degré de maîtrise auquel il prétend mais surtout la qualité et l'envergure de cette maîtrise. Il s'agit non seulement d'une maîtrise de soi et des matières premières de son art mais en même temps d'une réglementation consciente de leur interaction. Si le poète est toujours 'un instrument qui résonne sous les doigts des diverses sensations'³² comme Mallarmé le dit à Cazalis en 1865, il s'arroge en même temps un rôle plus actif, rôle que le poète mettra une grande partie de sa vie à préciser et qui est le noyau à la fois de son esthétique et de son originalité.

À la différence du poète des *Fenêtres*, celui de *L'Azur* témoigne d'une conscience naissante de ce rôle nouveau. Les trois dernières strophes du poème font voir un poète qui reconnaît l'inutilité et même la perversité de son premier effort. Car la lutte pour échapper à l'Idéal revient à un effort pour aller à l'encontre de la condition poétique. Comme le dit Mme Noulet 'le combat entre la matière et l'idéal est inné dans l'âme du poète'.³³ Il s'ensuit que celui qui abandonne le combat cesse d'être poète. La reconnaissance de cet état des choses amène un devoir et c'est en partie son impuissance à y répondre qui a inspiré au poète de *L'Azur* le vœu 'd'un trépas obscur'. Le triomphe de *L'Azur* et l'acceptation concomitante de 'l'agonie native' à tout poète implique le renouvellement de l'effort pour 'attifer la sanglotante idée'.³⁴

L'on retrouve la même notion d'attifement dans d'autres poèmes datant de cette époque, notamment dans *Tristesse d'été* et dans *Le Pitre châtié*. La première version du *Pitre châtié* date de mars 1864, c'est-à-dire de quelques deux mois après l'écriture de *L'Azur*. Mallarmé y développe plus amplement l'image du fard et c'est ici que la signification de cette image se révèle de la façon la plus claire. Le pitre, symbole de l'artiste, se plonge dans l'eau afin de se purifier (... renaître / Autre), mais en se débarrassant du fard, il se dépouille de ce qui le met en mesure de pratiquer son art:

... c'était tout mon sacre,
ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers ³⁵

Le message fondamental du sonnet se concentre donc sur la contrainte sous laquelle agit tout poète, contrainte qui oblige une acceptation de la dualité traditionnelle dont nous avons parlé plus haut. Le refus de la séparation traditionnelle de la forme et du contenu fait plonger Mallarmé dans un dilemme douloureux. D'un côté il est conscient des immenses difficultés qu'il s'impose et d'une certaine perte impliquée par ce refus, Mais de l'autre l'originalité de sa pensée écarte toute possibilité de faire autrement. Mallarmé se sent contraint à chercher, à tout prix, un moyen d'expression à la hauteur de sa pensée. Nous allons voir comment, au fur et à mesure du temps, cette recherche s'intègre chez lui à l'acte créateur.

Selon Robert Greer Cohn le *Pitre châtié* témoigne surtout d'une reconnaissance par le poète du caractère fondamentalement double de l'acte créateur:

This is partly a confession of provisional personal failure to win through to the highest realms, but mainly it is an exaggeration of the truism that pure intentions are not enough, that art requires perspiration (as well as inspiration), compromise, technique, showmanship.³⁶

Cette interprétation nous semble ignorer la signification fondamentale du poème car, si à un certain niveau le poète est obligé de reconnaître et d'accepter la dualité dont parle Cohn, il fait de son mieux pour la neutraliser et pour l'unifier en quelque sorte. C'est cela le message du poème et une comparaison entre les deux versions existantes servira à l'affermir.

Les versions sont fort différentes. Ce qui nous concerne dans le contexte de cette discussion c'est la dernière strophe et en particulier le remplacement du mot 'génie' par 'sacre'.

Première version: ³⁷

Ne sachant pas, hélas! quand s'en allait sur l'eau
Le suif de mes cheveux et le fard de ma peau,
Muse, que cette crasse était tout le génie!

Deuxième version: ³⁸

Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez,
Ne sachant pas, ingrat! que c'était tout mon sacre,
Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.

Dans une lettre d'Eugène Lefébure, datée du 15 avril 1894, nous retrouvons une critique de la version initiale. Cet ami juge comme une erreur le remplacement par l'article défini de l'adjectif possessif gouvernant le mot génie:

Ah! j'ai une observation à vous faire: je ne comprenais pas d'abord *le Pitre Châtié*, parce que vous disiez que la crasse était tout *le* génie. Le suif et le fard dont vous parlez correspondent évidemment à ce qu'on nomme l'*acquis*, mais il est clair que le génie, qui est l'*inné* se trouve juste le contraire de l'*acquis*. En relisant, j'ai vu que vous aviez d'abord écrit *mon* génie: il me semble en effet, qu'on peut dire cela de soi en se méprisant. Vous avez dû revenir sur votre sonnet longtemps après l'avoir fait, et c'est là ce qui a dû vous induire à cette rature que je crois une erreur.

L'emploi du possessif dans la version définitive fait remarquer à Bonniot 'qu'en fin de compte, Mallarmé ... adopta la suggestion de Lefébure'.³⁹ Mais est-ce vraiment le cas? Il nous semble que non.

Dans la version définitive le poète ne parle plus de 'génie' mais de 'sacre'. Ce mot, avec ses connotations de rituel et de procédés formels, implique une conscience et un contrôle en quelque sorte étrangers à la conception plus familière du génie. Celui-ci agit spontanément et d'instinct. La version définitive du *Pitre châtié*, loin de témoigner d'une concession à la critique de Lefébure est, au contraire, un affermissement de la conviction de Mallarmé qu'il fallait pénétrer au-delà d'une séparation généralement acceptée à l'égard de l'acte créateur dans le but de 'renaître / Autre que l'histrion du

geste' Le poète s'efforce de préciser une conception de la créativité qui dépend d'une consciente mise en équilibre de l'instinct et de l'acquis. Il envisage l'acte créateur comme l'opération de la part de l'artiste d'une espèce de fusion entre deux aspects de l'esprit humain. Il s'agit pour Mallarmé d'un acte en apparence paradoxal, à facettes multiples et co-existantes, qui revendique de la part du créateur une conscience capable à la fois d'être façonneur et réflecteur.

En 1865, au reçu de quelques articles de Taine, Mallarmé émet quelques observations instructives qui approfondissent la compréhensibilité de cet aspect de son esthétique. Dans une lettre à Lefébure il parle de certaines réserves que lui inspirent ces écrits:

Ce que je reproche à Taine, c'est de prétendre qu'un artiste n'est que l'homme porté à sa suprême puissance tandis que je crois qu'on peut parfaitement avoir un tempérament humain très distinct du tempérament littéraire ... je trouve que Taine ne voit que l'impression comme source des œuvres d'art, et pas assez la réflexion. Devant le papier, l'artiste se fait.⁴⁰

Sans se référer aux articles en question on peut déduire de cette constatation une impression sur les relations complexes existant, dans la pensée de Mallarmé, entre l'œuvre d'art et son auteur. Par l'intermédiaire de la réflexion calme et consciente, le poète distille en quelque sorte les impressions premières. Il en extrait la beauté et la sérénité dont son œuvre doit être le reflet. En cultivant une attitude objective à l'égard des sensations qu'éveillent en lui le monde et les événements de la vie, le poète se fait l'instrument par lequel se révèle le sens intime de tout. En mai 1867 Mallarmé l'explique à Cazalis de la manière suivante:

Je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, - mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.⁴¹

Trois jours plus tard dans une lettre à Lefébure Mallarmé dénomme les œuvres d'art qui lui 'semblent et *sont* les deux grandes scintillations de la

Beauté sur cette terre'.⁴² Il indique comment se réalise en chacune d'elles une conception de la créativité qui exprime l'essentiel de l'époque qui lui a donné naissance. La première est un chef-d'œuvre de l'époque classique,

La Beauté complète et inconsciente, unique et immuable, ou la Vénus [de Milo].⁴³

Ce chef-d'œuvre émane d'un âge d'innocence et d'assurance où le doute qu'est la conscience ou la décomposition en matière et esprit, ne s'était pas encore enraciné. Par contre *La Joconde* de Léonard de Vinci, qui est pour Mallarmé la deuxième scintillation, appartient à un âge dénué d'innocence et asservi à la religion et ainsi à l'acceptation d'une certaine inexplicabilité dans l'univers:

La Beauté ayant été mordue au cœur depuis le christianisme par la Chimère, et douloureusement renaissait avec un sourire rempli de mystère, mais de mystère forcé et qu'elle *sente* être la condition de son être.⁴⁴

En ce qui concerne la conception de la créativité du temps de Léonard de Vinci, la 'morsure de la Chimère' est ce qui dépossède l'art d'une partie de son pouvoir ultime en lui opposant l'illusion d'une perfection hors de sa portée. L'art à cette époque 'n'était que la réponse ... à une présence éprouvée en son dehors' comme le dit Yves Bonnefoy en parlant de la poésie d'avant Mallarmé.⁴⁵ Mallarmé annonce avec confiance que son Œuvre, telle qu'il l'a rêvée sera la troisième grande scintillation de la Beauté. Digne héritier de ces deux prédécesseurs illustres, il visera une expression artistique qui sera en quelque sorte la synthèse des précédentes:

La Beauté, enfin, ayant par la science de l'homme, retrouvé dans l'Univers entier ses *phases corrélatives*, ayant eu le suprême mot d'elle, s'étant rappelé l'horreur secrète qui la forçait à sourire - du temps du Vinci, et à sourire mystérieusement - souriait mystérieusement maintenant, mais de bonheur et avec la quiétude éternelle de la *Vénus de Milo* retrouvée ayant su l'idée du mystère dont *La Joconde* ne savait que la sensation fatale.⁴⁶

Au moyen de la conscience, l'homme compensera la morsure mortelle de la Chimère et en fera véritablement le moyen de récupérer la quiétude et la plénitude de la *Vénus de Milo*, enrichies cette fois de la sensibilité, éveillée mais méconnue, de *La Joconde*. L'œuvre littéraire rêvée par Mallarmé n'est donc pas le résultat de la seule sensation. Elle est aussi celui du savoir. Elle témoigne non seulement de la sensibilité de l'auteur mais également de son pouvoir intellectuel.

Cette conception de la créativité s'est très tôt enracinée chez Mallarmé. Dans la lettre à Cazalis où il commente l'écriture de *L'Azur*, le poète oppose la sévérité de sa propre façon de travailler à la façon dont travaille Emmanuel des Essarts. Ce dernier agit de manière plus spontanée et nettement moins intellectuelle.

Qu'il y a loin de ces théories de composition littéraire à la façon dont notre glorieux Emmanuel prend une poignée d'étoiles dans la voie lactée pour la semer sur le papier et les laisser se former au hasard en constellations imprévues!⁴⁷

Le ton légèrement ironique des observations de Mallarmé sur l'œuvre de ce poète suggère à la fois une indulgence affectueuse envers son ami et une certaine méfiance à l'égard de sa façon de travailler. Mallarmé exige de lui-même une conscience critique hautement développée en ce qui concerne le matériau dont il dispose. Il prétend contrarier l'élan hasardeux du lyrisme par une rigueur intellectuelle dans laquelle l'on ressent déjà l'âpreté de la crise à venir:

L'effet produit, sans une dissonance, sans une fioriture, même adorable, qui distrait, - voilà ce que je cherche ... Reste maintenant l'autre côté à envisager, le côté esthétique. Est-ce beau? Y a-t-il un reflet de la Beauté? ... Et ç'a été une terrible difficulté de combiner, dans une juste harmonie, l'élément dramatique hostile à l'idée de poésie pure et subjective avec la sérénité et le calme de lignes nécessaires à la beauté.⁴⁸

Le drame de *L'Azur* est en vérité le drame personnel subi par Mallarmé qui, se rendant compte de l'insuffisance pour ses buts d'une certaine façon de

travailler, lutte pour en préciser une autre et surtout pour la mettre en pratique. En 1891, plus sûr de lui et de sa poétique, le poète donne un aperçu précieux d'un processus par lequel il croyait pouvoir volatiliser les qualités extérieures et inessentiels des choses, qualités qui, d'après sa pensée, cachaient le caractère essentiel de la matière.

Tout le mystère est là: établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté.⁴⁹

Pendant cette première période de recherches esthétiques, Mallarmé semble appliquer à sa propre pensée un procédé analogue. En mai 1867 il en parlera rétrospectivement à Cazalis:

Je viens de passer une année effrayante: ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure.⁵⁰

Il s'agit du récit de l'effort du poète pour mettre en équilibre deux côtés de son esprit. C'est comme si l'intellect et la sensibilité ont dû se rogner et s'user, et Mallarmé désigne comme 'l'heure de la Synthèse' l'aboutissement de ce processus douloureux. C'est le moment où se cristallise la conception d'une œuvre qui serait en quelque sorte le reflet de l'expérience vécue:

Ainsi je viens, à l'heure de la Synthèse, de délimiter l'œuvre qui sera l'image de ce développement.⁵¹

La lettre se termine sur une image qui reprend encore une fois cette idée d'un rapprochement fructueux entre deux aspects complémentaires de l'esprit poétique. C'est l'image d'un mariage:

Bien que le Poète ait sa femme dans sa Pensée, et son enfant dans la Poésie ...⁵²

Ainsi, dans cette lettre, Mallarmé fournit à Cazalis un récit détaillé de la genèse de la 'troisième scintillation de la Beauté' dont il parle quelques jours plus tard à Lefébure.

Si Emmanuel des Essarts, 'ivre d'inspiration',⁵³ n'éveille pas chez Mallarmé la moindre envie, les 'idées sévères' du 'grand maître Edgar Poe'⁵⁴ lui inspirent, par contre, une admiration presque aveugle. La source principale de l'information de Mallarmé sur ces idées était l'étude célèbre intitulée *The Philosophy of Composition*, étude traduite par Baudelaire et livrée au public français en 1853 sous le titre *Genèse d'un Poème*. La description faite à Cazalis de la préparation de l'écriture de *L'Azur* révèle tout de suite un mode de pensée qui rapproche Mallarmé de Poe:

... il fallait, pour conquérir un moment de lucidité parfaite, terrasser ma navrante impuissance. Il m'a donné beaucoup de mal, parce que bannissant mille gracieusetés lyriques et beaux vers qui hantaient incessamment ma cervelle, j'ai voulu rester implacablement dans mon sujet.⁵⁵

Dans l'essai de celui qu'il désignera comme 'le cas littéraire absolu', Mallarmé a pu lire:

Most writers - poets in especial - prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy - an ecstatic intuition ... It is my design to render it manifest that no one point in [la composition du *Corbeau*] is referrible either to accident or intuition - that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.⁵⁶

La croyance mallarméenne aux théories littéraires de Poe ne défailloit même pas en face d'un aveu prétendu de la part de ce dernier que l'écriture du *Corbeau* ne s'est pas du tout accomplie d'après la méthode décrite dans cet essai:

En discutant du *Corbeau* (écrit Mme Suzan Achard Wirds à M. William Gill) M. Poe m'assura que la relation par lui publiée de la méthode de composition de cette œuvre n'avait rien d'authentique; et qu'il n'avait pas compté qu'on lui accordât ce caractère'.⁵⁷

Aucunement inquiété par un aveu qui révèle l'étude de Poe comme un exemple de théorie inexpérimentée, Mallarmé se durcit dans sa résolution de pratiquer la méthode décrite par son prédécesseur américain. Il reste persuadé, comme il le dit en 1888, que les idées de Poe promettaient beaucoup et il écarte de façon sommaire l'atteinte portée à leur égard par la révélation de Mme Wirs:

Ce qui est pensé, l'est: et une idée prodigieuse s'échappe des pages qui, écrites après coup (et sans fondement anecdotique, voilà tout) n'en demeurent pas moins congéniales à Poe, sincères'.⁵⁸

Mallarmé se sert des théories de Poe dans le but de clarifier et de développer les siennes et pour nous l'intérêt principal de ses observations sur les idées du poète américain réside dans leur capacité à illuminer l'évolution de sa propre esthétique.⁵⁹ L'on ne saurait douter cependant de la sincérité de son attachement à l'œuvre de Poe: son admiration a duré toute sa vie et elle nous vaut un des plus grands sonnets de l'œuvre mallarméenne, et même de l'époque.⁶⁰ Mais il faut reconnaître en même temps que Mallarmé, qui suivait la voie solitaire et pénible de l'innovation, avait découvert dans l'étude théorique de l'Américain une perspective profondément en accord avec la sienne. Selon toute vraisemblance, son acharnement à y croire tient, en partie du moins, de cet accord et du fait qu'il a su en tirer un peu de l'encouragement et du soutien moral qui lui manquaient.⁶¹

Rappelons que nous sommes toujours à une époque où le but visé par Mallarmé est l'expression d'un idéal détaché du monde, but qui impose au poète un devoir dont le caractère paradoxal lui inspire un sentiment de désespoir. Mais déjà un changement se met à se produire, changement dont les implications resteront longtemps imprécises mais qui aboutira en fin de compte à une conception radicalement différente à la fois de l'idéal et des rapports entre celui-ci et la poésie. Peu à peu la possibilité d'écrire une poésie qui serait elle-même le réservoir de l'idéal s'enracine dans la

pensée de Mallarmé. Née de ses efforts pour développer une esthétique adéquate à l'expression d'un idéal supra-terrestre, cette conception fait naître graduellement une conviction que l'idéal, loin de se tenir hors de l'univers se recèle, au contraire, dans la matière. Le devoir principal du poète est donc de rechercher le moyen de le révéler. Jusqu'à la fin de sa vie Mallarmé est resté fermement convaincu que l'accomplissement de cette tâche s'ensuivrait d'un emploi heureux du langage poétique. Cette conviction, nous allons le voir, est lourde de conséquences pour l'évolution de son esthétique et surtout pour sa conception de la construction du langage poétique. Dans le quatrième chapitre nous aurons l'occasion d'en parler plus longuement. La tentative de remonter à ses origines nous ramène à l'année 1864 et précisément à une lettre où le poète annonce à Cazalis le commencement de l'œuvre célèbre intitulée *Hérodias*:

J'ai enfin commencé mon *Hérodias*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.*⁶²

Cette citation nous place à un moment critique de l'évolution de l'esthétique mallarméenne. Comme nous l'avons vu, au moment où le poète écrivait *Les Fenêtres* et *L'Azur*, l'opposition entre le réel et l'idéal lui paraissait absolue et infranchissable. Le message est double dans chacun de ces poèmes. Réitérons-le: l'idéal dont le poète vise l'expression se tient hors de la portée de tout effort humain. Malgré le désespoir que lui inspire cette inaccessibilité, le poète ne peut s'empêcher de poursuivre son but. Si la conception mallarméenne du but ultime de la poésie ne changera jamais, si, jusqu'à la fin de sa vie il visera à faire de la poésie l'expression de l'idéal, le désespoir et l'impuissance partout présents dans ces deux poèmes ne persistent pourtant pas. Dans la lettre citée ci-dessus et écrite très peu de temps après *L'Azur*, Mallarmé parle d'un nouvel espoir et d'une nouvelle résolution de réussir.

Pour moi, me voici résolument à l'œuvre ... j'espère que tu m'approuveras quand j'aurai réussi. Car *je veux* - pour la première fois de ma vie - réussir'.⁶³

Cette lettre marque, selon nous, un changement subtil mais décisif dans la conception de l'idéal et c'est de ce changement que naissent l'espoir et la résolution du poète.

La nouvelle poétique définie par Mallarmé fait pressentir un point de vue très différent de celui des poèmes récents. La terreur du poète tient de l'obligation que lui impose cette poétique, à savoir celle d'inventer une langue. Il ne semble plus se sentir menacé du risque insupportable des *Fenêtres*, ni du refus de l'idéal auquel le poète de *L'Azur* s'efforce de se résigner. Le gouffre infranchissable entre l'écriture de la poésie et l'expression de l'idéal, gouffre qui lui faisait voir ces deux lignes de conduite comme les seules possibles, ne semble plus s'ouvrir devant lui. Tout au moins, le sentiment d'être menacé ne domine plus de la même façon la pensée du poète. Mallarmé constate sans équivoque que 'l'effet' qu'il veut peindre est produit par 'la chose'. Alors la définition de la nouvelle poétique implique une acceptation de la matière. Elle implique aussi bien sûr la nécessité de s'en détourner tout de suite, ou plutôt de pénétrer au-delà des apparences dans le domaine des sensations éveillées. Mais cela n'amoindrit aucunement la distance entre elle et l'ancien refus de la matière. Quant au poète lui-même, la découverte qui l'épouvante mais qui le rend en même temps optimiste est que l'accomplissement de son but dépend dès lors de sa capacité à inventer une langue dont les liens avec la poétique seraient si étroits et si profonds que la réalisation de la langue et celle de la poétique seraient en quelque sorte identiques. Le regard du poète qui a dû jusqu'ici se diviser entre l'idéal supra-terrestre et la poésie ne fixe maintenant qu'une seule cible qui est la poésie elle-même. Le devoir 'd'attifer la sanglotante idée'⁶⁴ est remplacé par celui d'inventer une langue qui enchâsserait l'expression visée par le poète.

Par des voies très différentes Pierre Boulez et Stéphane Mallarmé sont arrivés à la conviction que l'avancement de leurs arts respectifs rendait nécessaire l'invention d'un langage.⁶⁵ Chez Boulez le sentiment de cette nécessité est né en partie d'une répugnance pour le manque d'ordre qu'il observait parmi les compositeurs à la suite de l'écroulement du langage tonal. Le cas de Mallarmé est plus complexe car, malgré la modernité étonnante de certains aspects de sa pensée, il appartient clairement pour d'autres aspects au XIX^e siècle. Malcolm Bowie fait ressortir de façon succincte ce qui fait appartenir à l'époque moderne ce poète mort deux années avant la fin du siècle:

Mallarmé occupies a special place in the modern tradition. Among French poets of the nineteenth century he was the most adventurously and the most trenchantly agnostic.⁶⁶

En même temps le poète fait partie de la grande tradition idéaliste en art. Mallarmé croit à l'existence d'un idéal spécifique et à la possibilité d'atteindre l'absolu.⁶⁷ Il voyait l'invention d'un langage comme le moyen de concilier ces deux points de vue et le désir ardent d'une telle conciliation animait toutes ses recherches.

Mallarmé accepte volontiers et explicitement la dualité du rôle que lui impose sa poétique. En 1867, dans une lettre à Lefébure, il reconnaît en lui même le 'Poète moderne' qui selon Montégut dans un article publié à l'époque, 'est un critique avant tout'⁶⁸ et dans une lettre de 1869 il reconnaîtra l'étude du langage et de la linguistique comme 'l'humble servante de l'imagination'.⁶⁹ Nous avons signalé chez Boulez une acceptation analogue du rôle double du musicien et en effet il voit dans l'œuvre de Mallarmé la mise en marche d'une évolution dans la conception du but de la création qui doit servir de modèle aux compositeurs contemporains:

La musique, à mes yeux, n'est pas destinée à "exprimer", elle doit prendre conscience d'elle-même, devenir le propre objet de sa réflexion. Pour moi ce phénomène est l'une des nécessités primordiales que le langage a déjà faites siennes avec Mallarmé: la poésie est devenue, pour lui, un objet en soi, dont la justification première demeure la recherche proprement poétique.⁷⁰



Nous allons voir que l'envie de Mallarmé était suscitée surtout par l'identité entre la mise en relation des phénomènes musicaux et l'expression dont il se rendait compte en musique. Cette identité, qui tient de la nature de la musique, est provoquée par le caractère non-signifiant de son langage et, comme nous l'avons vu, ce que Boulez reprochait à la grande majorité des compositeurs contemporains c'est d'avoir négligé, depuis l'écroulement de la tonalité, cette caractéristique essentielle de leur art. L'effort de Boulez était donc, dans un certain sens, un effort pour faire reconnaître à ses contemporains la nécessité d'entretenir désormais consciemment une identité qui s'ensuivait, pour ainsi dire, inconsciemment à une époque où le langage tonal était généralement accepté et reconnu comme moyen d'expression adéquat.

Mallarmé envisage d'établir une identité analogue entre langage et expression en poésie. La langue qu'il se sent obligé d'inventer 'jaillit' d'une poétique. Le mot 'jaillit' met en valeur la profondeur du rapport conçu. La réalisation de ce rapport constitue pour Boulez le caractère essentiel du langage mallarméen.

l'ésotérisme qu'on a presque toujours lié au nom de Mallarmé, n'est autre chose que cette adéquation parfaite du langage à la pensée, n'admettant aucune déperdition d'énergie.⁷¹

Dans un certain sens alors le langage poétique de Mallarmé est l'émule du langage musical tel que Boulez l'envisage et tel qu'il était jusqu'au début du XX^e siècle. Les recherches du compositeur l'ont tourné vers la littérature et en particulier vers Mallarmé et il semble voir sa démarche dans un certain sens comme la continuation de celle d'un illustre prédécesseur:

On ne saurait ... passer sous silence que l'un des moteurs de Debussy fut Mallarmé ... et que certaines acquisitions vertigineuses du poète n'ont encore été rejointes'.⁷²

Les observations du compositeur sur l'évolution de l'esthétique littéraire et son désir explicite de profiter des recherches des écrivains ne manquent pas de rappeler l'intention célèbre de Mallarmé, annoncée en 1892:

Nous en sommes là, précisément, à rechercher ... un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien.⁷³

Cette déclaration est symptomatique d'une attitude complexe et souvent méconnue que nous allons examiner dans le prochain chapitre.

NOTES

1. *Pour un Tombeau d'Anatole*, f.22
2. OC 872
3. *Correspondance* 1, p.207
4. Voir en particulier Richard, *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*, pp.54-72. Voir aussi Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, et E. Noulet, *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*.
5. *Correspondance* 1, p.241
6. OC 33
7. *Correspondance* 1, p.242
8. Publié dans *Mallarmé lycéen*
9. *The Early Mallarmé*, volume 1, p.145
10. *The Early Mallarmé*, volume 1, p.165
11. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p.376
12. *Correspondance* 1, p.54
13. *Correspondance* 1, p.90
14. *Correspondance* 1, p.91
15. *Correspondance* 1, p.83

16. *Correspondance 1*, pp.87-88

17. *Correspondance 1*, p.90

18. Mallarmé se réfère ici au *Renielement de St. Pierre* de Baudelaire

19. *Correspondance 1*, p.90

20. OC 261

21. Mallarmé se réfère souvent à cette impossibilité. Les citations ci-dessous sont toutes tirées des lettres de l'époque.

 'Je ne saurais vous dire comme cette plume, abandonnée sur ma table que revêt la poussière, me semble lourde à reprendre - même pour vous écrire'. (*Correspondance 1*, p.113)

 '... si j'ouvre les yeux, je me hais de ne rien faire, et pourtant je sens que je n'ai pas la force d'agir'. (*Correspondance 1*, p.115)

 '... dans toutes mes lettres, je vais mentir à mes amis et leur dire que je travaille - mais cela n'est pas vrai'. (*Correspondance 1*, p.144)

 'Je suis dans une cruelle position: les choses de la vie m'apparaissent trop vaguement pour que je les aime et je ne crois vivre que lorsque je fais des vers, or je m'ennuie parce que je ne travaille pas et d'un autre côté, je ne travaille pas parce que je m'ennuie. Sortir de là !' (*Correspondance 1*, p.149)

 '... depuis longtemps mon cerveau, désagréé et noyé dans un crépuscule aqueux, me défend l'art'. (*Correspondance 1*, p.164)

22. *Correspondance 1*, p.313. Au sujet de l'impuissance mallarméenne, Mme Noulet écrit: '... chaque fois que l'on parle de l'impuissance de Mallarmé, il faut être soucieux de la qualifier en précisant qu'il s'agit d'une impuissance d'exécution et que pensée et même vision restèrent vigoureuses et invaincues'. (*L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, p.53) Bersani, en parlant de 'constant and extreme attentiveness to the creative advantages of a frequently grave creative sterility' met l'accent sur une volonté chez Mallarmé de mettre à profit une incapacité apparente. Ce critique va jusqu'à relier les périodes de silence dans la carrière du poète à l'attitude de celui-ci envers une époque qu'il considérerait être 'un inter-règne pour le poète qui n'a point à s'y mêler' (OC 664) et aux avertissements réitérés (Voir *Correspondance 1*, pp 222, 224-5, 243, 342) au sujet d'une œuvre qui mettra de longues années à se réaliser. (*The Death of Stéphane Mallarmé*, p.25) Ces

deux opinions critiques, l'une retrouvée chez un des premiers interprètes de Mallarmé, l'autre dans une étude assez récente (1982) font ressortir la complexité de cet aspect important de l'œuvre du poète. L'impuissance ne doit pas se voir seulement comme une affliction que Mallarmé devait vaincre. Elle doit aussi être appréciée comme une circonstance qui fait corps avec sa créativité et est acceptée et même nourrie en quelque sorte par le poète lui-même.

23. Très tôt dans sa carrière Mallarmé a précisé une distinction entre le poète 'qui décroche contre la Réalité la flèche d'or de son arc divin, l'Idéal' et le poète qui 'prend le Réel au sérieux et le *lyrise*'. (OC 255) Trente années de recherches serviront à illuminer et à approfondir la vue mallarméenne des liens entre le réel et l'idéal. En 1892, à l'occasion de l'inauguration d'un monument à Théodore de Banville, le poète écrira: '*La divine transposition, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, va du fait à l'idéal*'. (OC 522) Lyriser le réel, c'est se tromper sur le but de la poésie qui est de pénétrer au-delà du réel jusqu'à sa signification profonde.
24. *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, p.67
25. *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, p.67
26. *Correspondance*, p.90
27. *Correspondance 1*, p.105
28. *Correspondance 1*, p.105
29. *Correspondance 1*, p.88
30. *Correspondance 1*, p.103
31. OC 663
32. *Correspondance 1*, p.151
33. *L'Œuvre poétique de Mallarmé*, p.346
34. OC 38

- 35. OC 31
- 36. *Towards the Poems of Mallarmé*, p.37
- 37. OC 1416; cette version fut publiée pour la première fois en avril 1929 dans un article sur 'la Genèse poétique de Stéphane Mallarmé' (*Revue de France*, 15 avril 1929)
- 38. OC 31
- 39. OC 1417
- 40. *Correspondance* 1, p.154
- 41. *Correspondance* 1, p.242
- 42. *Correspondance* 1, p.246
- 43. *Correspondance* 1, p.246
- 44. *Correspondance* 1, p.246
- 45. *La Poétique de Mallarmé: Préface à Stéphane Mallarmé, Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, p.14
- 46. *Correspondance* 1, p.246
- 47. *Correspondance* 1, p.104
- 48. *Correspondance* 1, pp.104-5
- 49. *Correspondance* 4, p.293
- 50. *Correspondance* 1, p.240

51. *Correspondance 1*, p.242
52. *Correspondance 1*, p.244
53. *Correspondance 1*, p.104
54. *Correspondance 1*, p.104
55. *Correspondance 1*, p.103
56. Edgar Allan Poe, *Selected Writings*, pp.480-481
57. Cité par Mallarmé dans la *Note* sur le Corbeau, OC 230
58. OC 230
59. *Correspondance 1*, p.104
60. *Le Tombeau d'Edgar Poe*, OC 70
61. Nous ne voulons pas aborder ici la question non résolue de l'influence de Poe sur Mallarmé. Citons simplement quelques observations tirées parmi les critiques les plus connus.

Madame Noulet considère que Mallarmé 'essaya de mettre en pratique [la méthode de Poe]; elle dirigea ses travaux, elle conduisit son analyse mentale jusqu'aux finalités extrêmes'. (*L'Œuvre poétique de Mallarmé*, p.158)

Henri Mondor, biographe du poète, écrit: 'Mallarmé a remplacé, (depuis quelques années), par celui d'Edgar Poe, le culte majeur qu'il avait pour Baudelaire' (*Vie de Mallarmé*, p.197)

Beaucoup plus récemment, Malcolm Bowie constate sans équivoque: 'The major influences upon the poet at the time when his personal brand of idealism was being formed were unquestionably Baudelaire and Poe'. (*Mallarmé and the Art of Being Difficult*, p.29)

En commentant l'opinion de Mondor, Charles Mauron considère qu'il vaudrait mieux parler de 'ressemblance' que d'influence. 'Je ne pense pas que, sans Poe, la production de Mallarmé eût été bien différente' (*Mallarmé l'Obscur*, p.XIV).

Quoi qu'il en soit, l'on ne saurait douter de l'admiration de Mallarmé pour Poe même si, comme le dit Derek Mossop '... Mallarmé saw in Poe what [he] wished to see, misunderstood, ignored, or simply did not know the rest' (*Pure Poetry*, p.61)

- 62. *Correspondance 1*, p.137
- 63. *Correspondance 1*, p.137
- 64. OC 38
- 65. Nous nous servons du mot 'langage' dans le sens simple et généralement accepté d'"instrument de communication". Il y a une différence qu'on ne peut nier entre ce qui se communique en poésie et ce qui se communique en musique. Le caractère de notre discussion rend peu nécessaire l'exploration de cette différence.
- 66. *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, p.4
- 67. Pour une discussion de l'idéalisme de Mallarmé voir Derek Mossop, *Pure Poetry*, pp.128-137
- 68. *Correspondance 1*, p.245
- 69. *Correspondance 1*, p.315
- 70. *Points de repère*, p.152
- 71. *Points de repère*, p.195
- 72. *Relevés d'apprenti*, p.33
- 73. OC 367

CHAPITRE III

Mallarmé: le défi à la musique

Agée à peine d'un siècle, la Musique aujourd'hui règne sur toute âme ... Son prodigieux avantage est d'émouvoir par des artifices que l'on veut croire interdits à la parole, très-profondément, les rêveries les plus subtiles ou les plus grandioses.¹

L'hostilité qui marque si souvent les observations de Mallarmé au sujet de la musique se fait sentir ici de façon subtile mais claire. En premier lieu, la vue quelque peu idiosyncratique de l'histoire musicale ne manque pas de traduire une certaine désapprobation de la part du poète: la prétendue nouveauté de cet art rendrait nettement désagréable et même équivoque l'enchantement du public. Mais ce qui excite vraiment la rancune de Mallarmé c'est l'évidente incapacité impliquée de ce public à se rendre compte du potentiel de la parole à égaler et même à dépasser le pouvoir expressif de la musique.

Une anecdote racontée par Mondor² fait ressortir de façon très vive la conviction du poète à cet égard. En apprenant l'intention de Debussy d'écrire une musique pour *L'Après-midi d'un faune* Mallarmé a déclaré: 'Je croyais déjà l'avoir moi-même mis en musique!'. Il faut remarquer qu'après avoir entendu le *Prélude* de Debussy, la réaction du poète fut très différente: 'Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil!' s'exclame-t-il, 'cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur'.³

Ces histoires se complètent et éclairent entre elles une double réaction de la part de Mallarmé, réaction dont l'exposé le plus clair et le plus approfondi se retrouve certainement dans l'essai célèbre sur Richard Wagner.

Dans une lettre datée du 17 mai 1885, Mallarmé déclare son intention de 'fort étudier le volume de Wagner, un de ces livres que j'ai dû lire, à toute heure, depuis quinze ans ...'⁴

Quelques semaines plus tard il écrit à Edouard Dujardin, fondateur de la Revue Wagnérienne, au sujet d'un travail que lui avait demandé ce dernier:

J'ai passé les journées de jeudi et d'aujourd'hui sur l'étude que vous me demandez, ... Jamais rien ne m'a semblé plus difficile.⁵

La difficulté dans laquelle se trouvait Mallarmé était double. Au niveau le plus simple, et de son propre aveu, il n'avait 'rien vu de Wagner'.⁶ Mais comme le remarque Judy Kravis, l'idée même que Wagner 'effectua l'hymen' du 'drame personnel et de la musique idéale' est aussi attrayante pour Mallarmé que n'aurait été la représentation'.⁷ La brillante évocation en prose de l'effet visuel et auditif du drame musical wagnérien faite par Mallarmé dans sa *Rêverie d'un Poète français* semble confirmer cet avis.

La deuxième difficulté, et celle qui nous intéresse dans l'intention de ce chapitre, était sans doute l'attitude ambivalente du poète français envers 'le dieu Richard Wagner'.⁸ C'était une attitude qui le mettait à contre-courant de la pensée esthétique dominant à l'époque. Cette pensée est résumée ainsi par E. Carcassonne dans un article écrit en 1936:

Encore honnis par une partie de la critique et du public, le wagnérisme était alors une religion ésotérique, un culte à l'usage des raffinés qui, las de penser, aspiraient à croire.⁹

En pleine conscience Mallarmé s'oppose aux adorateurs du compositeur allemand. Il les appelait, sans doute avec une certaine ironie, 'les élus'.¹⁰ Car en dépit de l'admiration qu'il avait pour le 'créateur quand même'¹¹ qu'était Richard Wagner, Mallarmé se réservait le droit de croire et de constater qu'au fond, 'le monde [étant] fait pour aboutir à un beau livre',¹² c'était aux poètes et non aux musiciens de porter l'expression artistique à son comble.

Dans son livre *Music and Poetry in France from Baudelaire to Mallarmé*, David Hillery parle de l'initiation de Mallarmé à la musique:

The encounter in 1885 with music offered Mallarmé the opportunity to expound publicly his deepest held convictions and to set them against current ideas about the rôle of music and the desirability of making poetry more musical.¹³

L'important dans cette citation est son insistance sur la façon dont la rencontre avec la musique en 1885 a fourni à Mallarmé l'occasion d'articuler une pensée et de publier des idées qui n'étaient point nouvelles pour lui. Certes, ce qu'on pourrait appeler l'obsession de Mallarmé pour la musique et, plus spécifiquement, pour son importance et pour sa pertinence dans le contexte de la poésie, date de cette année où son ami Edouard Dujardin l'avait emmené pour la première fois au concert Lamoureux.¹⁴ Mais nous savons très bien qu'il s'intéressait depuis l'âge de vingt ans aux relations entre la musique et la poésie, et l'essai *Herésies artistiques*, écrit en 1862, en est témoin.

Dans cet essai Mallarmé parle d'une certaine jalousie qui existe déjà chez lui envers l'art qu'il appellera plus tard 'la face alternative [de l'idée]'.¹⁵ Mais la cible de son envie était 'ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus'¹⁶ qu'était une partition musicale. L'envie se faisait donc sentir sur un plan assez superficiel à cette époque. Elle s'est approfondie au fur et à mesure des années mais sa pensée fondamentale au sujet de la musique est restée inchangée pendant toute sa vie. Comme le remarque Lloyd J. Austin dans un article intitulé *Mallarmé on Music and Letters*:

Mallarmé makes constant reference to music from the beginning of his career, and ... was not long in formulating his essential ideas on the subject.¹⁷

Mallarmé n'a jamais cessé de revendiquer la supériorité de la poésie. En parlant de la musique il adopte souvent un ton assez dédaigneux. Par exemple en 1887 dans *Solennité*, il considère que la poésie sera désormais 'la cause de s'assembler', l'art théâtral n'étant pas assez subtil et la musique étant 'trop fuyante pour ne pas décevoir la foule'.¹⁸ Même quand à première vue, il semble traiter la musique d'égal à égal, l'implication de la suprématie intrinsèque de la poésie persiste opiniâtrement:

... la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée.¹⁹

C'est à la poésie, bien sûr, qu'appartient cette certitude et c'est une certitude qui affirmerait la possibilité ultime de faire d'elle un art indépendant et total qui comporterait tous les traits actuellement partagés entre la musique et la poésie. L'accomplissement de l'art ainsi envisagé rendrait superflue tout autre effort artistique.

À l'inverse de plusieurs de ses contemporains, Mallarmé n'a jamais appuyé l'attitude qui cherchait une musicalisation des mots au prix de leur signification. Au contraire: c'est de l'intelligibilité que dépend la supériorité de la poésie parmi les arts et surtout par rapport à la musique. Comme le remarque Lloyd J. Austin:

Mallarmé ... first turned towards Music in quest of obscurity and in the end exalted Poetry in the name of clarity.²⁰

Le poète réitère sans cesse sa conviction que la poésie est la véritable source de musique:

... ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, ... la Musique.²¹

En 1887 il va jusqu'à inculper l'art musical d'être un imposteur qui fait semblant de transmettre quelque chose qui, en réalité, ne rentre pas dans sa compétence:

... ce spirituellement et magnifiquement illuminé fond d'extase, c'est bien le pur de nous-mêmes par nous porté, toujours, prêt à jaillir à l'occasion qui dans l'existence ou hors l'art fait toujours défaut. Musique, certes, que l'instrumentation d'un orchestre tend à reproduire seulement et à feindre.²²

Cette suite de citations sert à mettre en valeur une caractéristique durable de la pensée mallarméenne par rapport aux capacités respectives de la musique et de la poésie. On retrouve toujours chez lui l'implication d'un élément existant sur un plan abstrait qui a besoin d'être mis à nu. Les efforts des musiciens pour répondre à ce besoin sont voués inévitablement à l'échec et cette inévitabilité tient, selon Mallarmé, de l'inintelligibilité de la musique conventionnelle. L'expression authentique de cet élément reste à trouver et d'après Mallarmé elle est à la portée des poètes.

En 1894, dans *La Musique et les Lettres*, le poète réitère cette conviction. Dans un paragraphe où il reconnaît explicitement les merveilles exécutées par l'orchestre, il conclut qu'en fin de compte tout est 'vain, si le langage, par la retrempe et l'essor purifiants du chant, n'y confère un sens'.²³ Il ne faut pas croire que Mallarmé parle là de la mise en musique conventionnelle des mots. Au contraire. La toute première phrase du paragraphe témoigne de ses réserves à ce sujet.²⁴ A plusieurs reprises le poète se sert du mot 'chant' dans un sens très particulier qui écarte l'acception ordinaire et lui prête une signification abstraite, la faisant voir comme le résultat d'une mise en relation savante des mots. Pour Mallarmé le chant est un attribut du langage verbal utilisé poétiquement:

hors de tout souffle perçu grossier, virtuellement la juxtaposition entre eux des mots appareillés d'après une métrique absolue et réclamant de quelqu'un, le poète dissimulé ou chaque lecteur, la voix modifiée suivant une qualité de douceur ou d'éclat, pour chanter.²⁵

Et dans l' *Enquête de Jules Huret* il l'identifie à l'acte créateur tel que nous l'avons décrit dans le chapitre précédent:

La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant.²⁶

'La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence...'²⁷ écrit-il en 1895. Dans le même article il constate sans équivoque l'ordre des priorités qui règle sa pensée et qui lui fait placer la musique conventionnelle sur un rang carrément plus bas que celui occupé par la poésie:

Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification: aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié et c'est tout - du fait de la pensée.²⁸

Mais en dépit de toutes ses protestations et de toutes ses revendications de la supériorité du mot, Mallarmé est contraint de reconnaître, même si c'est sans enthousiasme, que l'influence de la musique sur la poésie était en quelque sorte inévitable.

l'orchestre ne devait pas ne pas influencer l'antique effort qui ... prétendait longtemps traduire [le Mystère] par la seule bouche de la race.²⁹

Par le truchement d'une accumulation de négatifs, Mallarmé suggère ici la répugnance que lui fait un tel aveu. C'est une répugnance qui est en même temps une jalousie. Pour Mallarmé, le but de la poésie est, comme le dit Yves Bonnefoy, en se servant, lui aussi, d'un mot, 'harmonique', pénétré de connotations musicales, de 'faire apparaître les relations harmoniques entre les grandes composantes de l'univers'.³⁰

La musique conventionnelle, telle qu'il la voyait, avait un avantage sur la poésie et c'était celui-ci: elle avait la capacité de faire entendre et de faire sentir 'quelqu'un des poèmes immanents à l'humanité'.³¹ C'est cette capacité que doit s'approprier la poésie afin de la perfectionner et afin de la marier

aux moyens poétiques qui étaient déjà les siens. Le refus de l'élargissement 'vers l'obscur'³² anime à tout coup la pensée de Mallarmé en ce qui concerne la musique et s'il reconnaît volontiers la grandeur de la symphonie, en l'appelant 'le moderne des météores',³³ son enthousiasme se modifie visiblement en face de la manière inconsciente dont agit le compositeur. Cette grandeur existe, selon Mallarmé, 'au gré ou à l'insu du musicien'.³⁴ Elle est donc en quelque sorte indépendante de lui. Le poète mallarméen doit, par contre, agir en pleine conscience, en asservissant les moyens dont il dispose, tissant entre eux et sa pensée des fils indissolubles et mystérieux. Ainsi le poète arrive-t-il à intégrer le contenu à la forme de ses vers qui agissent, en conséquence, de façon à éveiller une nouvelle conscience:

Le tour de telle phrase ou le lac d'un distique, copiés sur notre confirmation, aident l'éclosion, en nous, d'aperçus et de correspondances.³⁵

Déjà, en 1876, Mallarmé avait écrit dans *Le Tombeau d'Edgar Poe* le vers célèbre: 'Donner un sens plus pur aux mots de la tribu'.³⁶ C'est cette purification dont il fit l'éloge chez Poe, et qu'il vise lui-même, qui aboutira à la 'Musique, par excellence'³⁷ qu'est la Poésie.

C'est à la lumière de la pensée esquissée ici qu'il faut s'approcher des écrits mallarméens sur Wagner. Car, si l'œuvre du musicien allemand n'engendre chez le poète qu'une certitude approfondie de la supériorité de la poésie, la force en est assez grande, et la célébrité assez menaçante, pour lui faire sentir la nécessité d'articuler sa pensée là-dessus.

Rêverie d'un Poète français: le titre même de cette étude, 'moitié article, moitié poème en prose'³⁸ indique l'attitude de Mallarmé envers ce travail. Il se concentre dans son monde de poète afin de regarder en spectateur l'œuvre wagnérienne et ses répercussions. Ce n'est qu'au bout de quelques paragraphes qu'il prononce pour la première fois le nom du musicien, et les

conflits impliqués dans les paragraphes d'introduction semblent se cristalliser dans l'étonnement outragé qui caractérise cette phrase:

Singulier défi qu'aux poètes dont il usurpe le devoir avec la plus candide et splendide bravoure, inflige Richard Wagner!³⁹

Le vocabulaire n'admet aucun doute quant à l'attitude de l'écrivain: 'défi', 'usurpe', 'inflige'. Le poète français qui rêve de trouver l'expression de l'absolu est en face du musicien allemand qui prétend l'avoir trouvée. Mallarmé fait ressortir simultanément le caractère du compositeur, et celui de son œuvre: 'la candide et splendide bravoure'. Ce sont des mots qui suggèrent la brillance de l'œuvre et de la musique wagnériennes, mais qui impliquent en même temps une prodigalité et une facilité qui s'opposent aux 'solitaires Fêtes'⁴⁰ si chères au poète. Il n'est pas très étonnant, alors, si 'le sentiment se complique envers cet étranger'.⁴¹

Quelle était l'attitude de Mallarmé envers Wagner avant 1885? Lloyd. J. Austin affirme qu'en faisant mention du nom de ce dernier à côté de ceux de Mozart et de Beethoven en 1862, Mallarmé témoigne déjà de sa 'grande estime pour ce compositeur, alors méconnu et insulté en France'.⁴² Cette affirmation nous semble à peine justifiable. Le choix de ces trois noms ne signifierait-il pas plutôt une conscience de la part du poète des goûts musicaux du public auquel il voulait s'adresser? Mallarmé jette sur les partitions 'un œil indifférent'⁴³ et apprend ainsi, semble-t-il, tout ce qu'il veut en savoir. Ce qui l'intéresse, nous l'avons déjà dit, c'est d'y observer un système de notation qui tient à l'écart les ignorants.

Dans la lettre à Dujardin citée ci-dessus Mallarmé avoue n'avoir 'jamais rien vu de Wagner'. Il est quand même probable qu'il en a entendu jouer certains morceaux. Par exemple nous pouvons déduire d'un mot de Dujardin que l'ouverture de *Tannhäuser* était au programme le jour où il a emmené Mallarmé au Concert Lamoureux pour la première fois.⁴⁴ Mais si nous ne savons rien de précis sur les sentiments premiers du poète, les 'transports' et la 'vénération' dont il parle dans son essai dépeignent avec

justesse la réaction du public français contemporain à l'écoute de cette musique, réaction dont le poète était pleinement conscient et qui contrastait avec l'hostilité et le manque de compréhension qui se manifestaient à son propre égard.⁴⁵ Mais Mallarmé a dû être impressionné par les ambitions artistiques du compositeur, ne fût-ce que par leur parenté avec les siennes. Le 'malaise'⁴⁶ qui vient atténuer l'émerveillement dépeint une réaction profondément mallarméenne. Ce 'malaise', qui s'apparente au doute, fait nettement contraste avec 'la certitude' des 'fervents'⁴⁷ dont il parle dans le tout dernier paragraphe de l'article. Mais le poète a, lui aussi, sa certitude. En se refusant à se laisser aveugler par l'omnipotence apparente de Wagner, Mallarmé arrive à mettre les choses dans une certaine perspective:

O plaisir et d'entendre, là, dans un recueillement trouvé à l'autel de tout sens poétique, ce qui est, jusque maintenant, la vérité; puis, de pouvoir, à propos d'une expression même étrangère à nos propres espoirs, émettre, cependant et sans malentendu, des paroles.⁴⁸

L'implication est évidente: l'émission de paroles l'emporte sur 'ce qui est jusque maintenant la vérité', c'est-à-dire sur l'œuvre wagnérienne. La possibilité d'une expression 'sans malentendu' est plus proche de la vérité fondamentale. En somme, cette 'étude, moitié article, moitié poème en prose',⁴⁹ constitue une espèce de preuve mallarméenne de la supériorité de l'écrit.

Mais le malaise de Mallarmé existe aussi sur un plan plus prosaïque:

... que tout soit fait, autrement qu'en irradiant, par un jeu direct, du principe littéraire même.⁵⁰

Dans son article *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Baudelaire parle de l'impossibilité pour Wagner de séparer dans sa pensée la musique de la poésie.

Il lui fut impossible de ne pas penser d'une manière double, poétiquement et musicalement, de ne pas entrevoir toute idée sous

deux formes simultanées, l'un des deux arts commençant sa fonction là où s'arrêtent les limites de l'autre.⁵¹

Dans ce même article que Mallarmé connaissait selon toute probabilité,⁵² Baudelaire constate que Wagner considérait

l'art dramatique, c'est à dire la réunion, la coïncidence de plusieurs arts, comme l'art par excellence.⁵³

Dire que 'l'un des deux arts [commence] sa fonction là où s'arrêtent les limites de l'autre', c'est effectivement, bien que fortuitement, indiquer le gouffre profond qui sépare irrémédiablement l'esthétique mallarméenne de celle de Wagner. C'est peut-être en l'abordant d'un point de vue historique que l'on arrive à mieux comprendre ce gouffre et à s'expliquer ainsi un peu l'attitude du poète envers l'œuvre du compositeur. Car Wagner, quelque révolutionnaire qu'il soit à certains points de vue, se place carrément en plein Romantisme. Cela est vrai surtout en ce qui concerne ses théories esthétiques. L'idée de lier les arts, de faire de l'un le prolongement de l'autre, est une idée qui existait au cœur même du XIX^e siècle.

Les ambitions grandioses de Wagner, qui culminent dans ce qu'il dénommait graphiquement le *Gesamtkunstwerk*, signalait sans aucun doute l'apogée de cette pensée essentiellement romantique. Robert Champigny suggère la possibilité de regarder Mallarmé à la fois comme le dernier représentant de cette époque et comme quelqu'un qui s'en est séparé:

It is possible to see his position as a conclusion, a sober one, to the evolution of Romanticism.⁵⁴

Plus loin dans son article, il commente la description faite par Mallarmé de l'esprit français:

... l'esprit français, strictement imaginaire et abstrait, donc poétique ...⁵⁵

Champigny fait remarquer qu'en associant ainsi l'imagination et l'abstraction, Mallarmé se place à côté du grand courant de la pensée romantique.⁵⁶ En fait, Mallarmé définit dans cette phrase non seulement l'esprit français mais aussi l'esprit poétique tel qu'il le conçoit. De plus, il s'en sert pour introduire son premier refus de l'œuvre wagnérienne, refus non-équivoque de 'la légende intronisée':

Si l'esprit français ... jette un éclat, ce ne sera pas ainsi: il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la légende.⁵⁷

Voilà Mallarmé qui s'oppose au noyau de la pensée de celui qui était accepté, et qui s'est lui-même considéré, comme le porte-parole de la pensée dominante à l'époque, c'est-à-dire de la pensée romantique. Wagner déclare que le sujet idéal de la poésie est le mythe et pour lui l'avantage principal de ce sujet est justement l'absence totale d'abstraction.

As the poet's ideal subject matter I felt bound to single out *myth* ... For here all that smacks of convention and all that pertains to abstract reason is completely missing: all we have is the eternally comprehensible, the purely human, albeit presented in that inimitably individual concrete form which is immediately recognizable in every genuine myth.⁵⁸

La description faite par Wagner de son sujet choisi rend parfaitement compréhensible le refus de Mallarmé. Rien ne pourrait être plus éloigné de l'esprit enchâssé dans l'intention du poète de '*peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*'⁵⁹ et de la propension vers l'abstraction dont témoigne cette intention. Walter Pater, écrivant en 1877, signale une propension analogue comme force motrice de l'art en général. Selon lui, la musique sert d'exemple aux autres moyens d'expression:

All art constantly aspires towards the condition of music. For while in all other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it.⁶⁰

Mallarmé, en s'occupant spécifiquement du but de la poésie et de l'écriture, affirme la constatation de Pater. La Poésie n'est-elle pas pour ce poète 'Musique, par excellence'?⁶¹ Mais Mallarmé fait une distinction entre l'état de la musique et l'art musical tel qu'il est pratiqué par des musiciens comme Wagner. D'après la pensée du poète, l'écrit porte à son apogée cet état tandis que la musique conventionnelle se fourvoie.

L'écrit, envol tacite d'abstraction, reprend ses droits en face de la chute des sons nus: tous deux, Musique⁶² et lui, intimant une préalable disjonction, celle de la parole, certainement par effroi de fournir au bavardage.⁶³

Si Mallarmé trouve à redire au choix wagnérien de la légende comme véhicule de son expression artistique, c'est surtout parce qu'il estime que ce choix revient à un éloignement du mystère qui se tient au cœur de l'art tel qu'il le conçoit. Wagner agit en juxtaposant aux 'sons nus', c'est-à-dire aux sons inintelligibles, des mots dont la fonction première est historique. La démarche envisagée par Mallarmé est juste le contraire. Le poète part d'une position solide, c'est-à-dire de l'intelligibilité inébranlable de son langage, et il arrive, au moyen de l'imagination et de la technique poétique à imprégner de mystère les mots dont il se sert.

- Je sais, ou veut à la Musique, limiter le Mystère; quand l'écrit y prétend.⁶⁴

Si l'art de Wagner est une merveille, s'il est 'le lever de vérités, le plus compréhensif encore',⁶⁵ il n'atteint pas le but:

Tout se retrempe au ruisseau primitif: pas jusqu'à la source.⁶⁶

Malgré les ambitions du compositeur, malgré tous les éloges et les revendications de ses admirateurs, l'œuvre d'art créée par Wagner n'arrive pas à dépasser les bornes qui ont toujours empêché la musique conventionnelle d'atteindre la 'visée initiale'.⁶⁷

Cela n'empêche pas Mallarmé d'en faire une description extraordinairement évocatrice et d'une beauté toute particulière. Le poète résume de façon brillante l'effet de l'écoute de la musique wagnérienne. Il s'agit de quelque chose d'étonnant, dont la nouveauté est marquée et qui bouleverse le monde musical et artistique de Paris à un tel point que Mallarmé, n'en ayant jamais entendu un morceau en entier, témoigne d'une conscience hautement aiguë de ce dont il s'agit. C'est une musique qui fait toujours preuve du caractère 'flottant et infus'⁶⁸ de la musique traditionnelle mais qui éclaire en même temps la volonté de son auteur de se libérer des anciennes contraintes. Au moyen de l'emploi de la voix, Wagner s'efforce de faire échapper cette 'vague de Passion'⁶⁹ au danger de perdre tout contact humain. Tout l'émerveillement, toutes les sensations inspirées par cette musique sont reflétées dans le langage de Mallarmé. Mais malgré le pouvoir et l'épanouissement, malgré, ou peut-être à cause de l'élan - car l'élan, semble-t-il, côtoie l'excessif: 'déchaînement trop vaste'⁷⁰ - l'œuvre reste coincé 'à mi-côte de la montagne sainte'.⁷¹ Mallarmé n'y voit toujours qu'une juxtaposition de 'deux formes de plaisir disparates',⁷² symptôme à la fois des bornes du 'tact prodige'⁷³ du compositeur et de l'immense difficulté voire de l'impossibilité, pour aucun d'atteindre 'la cime menaçante d'absolu'.⁷⁴

Mais le véritable sujet de cet essai n'est pas la musique de Wagner ni même son esthétique. Mallarmé se sert de l'occasion que lui fournit l'écriture de sa *Réverie* pour expliquer, pour préciser et avant tout pour réfléchir sur certains aspects de sa propre théorie. Ainsi sa description de la musique de Wagner prépare un exposé d'une vision alternative de l'art et aboutit à un approfondissement de la distinction entre l'état de la musique et la musique conventionnelle dont nous avons parlé plus haut.

Il nous semble possible de discerner dans cet essai une distinction subtile entre deux utilisations du mot 'musique'. En l'écrivant, Mallarmé se sert quelquefois d'une minuscule, quelquefois d'une majuscule. C'est comme s'il voulait signaler la différence entre deux significations, l'une assez restreinte, l'autre plus libre et infiniment plus étendue.

Dans le premier cas où Mallarmé se passe de la majuscule, il s'agit de 'l'hymen' qu'effectue Wagner entre 'le drame personnel et la musique idéale'.⁷⁵ C'est quand il se met à parler spécifiquement de la musique du compositeur allemand qu'il s'en passe pour la deuxième fois ('Maintenant, en effet, une musique qui n'a de cet art que l'observance des lois très complexes ...')⁷⁶ Ce qui relie ces deux cas c'est l'absence de l'implication d'une certaine qualité de transcendance, implication dont la présence s'indique et se marie avec l'emploi de la majuscule ailleurs dans l'article. L'idée d'une musique silencieuse faisait déjà partie de l'esthétique mallarméenne au moment d'écrire le 'petit poème mélodique'⁷⁷ intitulé *Sainte*,⁷⁸ c'est-à-dire en 1865. Cette idée, qui avait pour le poète une puissance durable et dirigeante, met en vedette ce qui, par-dessus tout, a dû lui rendre antipathique l'esthétique wagnérienne.

Hasye Cooperman fait ressortir de façon succincte le caractère de l'art total envisagé par Mallarmé:

Mallarmé did not make use of the other arts in their extension but rather in their intention; he wished his poetry to realize the qualities of the other arts without actually placing the others before his readers.⁷⁹

Dans *Music of the Future*, Wagner signale un rapprochement dont le caractère s'oppose manifestement à ce mode de penser:

In truth, the measure of a poet's greatness is that which he does not say in order to let what is inexpressible speak to us for itself. It is the musician who brings this great Unsaid to sounding life, and the unmistakable form of his resounding silence is *endless melody*.⁸⁰

Le silence dont parle Wagner et celui dont Mallarmé fait l'éloge sont fondamentalement différents. Pour le compositeur il s'agit d'un vide qui a besoin d'être rempli. Le poète le conçoit, par contre, comme une plénitude et comme une perfection souveraines et suprêmes qui constituent l'aboutissement de l'acte créateur et l'apogée de l'expression poétique:

Le silence, seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant avec son or, ses frôlements de pensée et de soir, qu'en détailler la signification à l'égal d'une ode tue et que c'est au poète, suscité par un défi, de traduire!⁸¹

Cette différence caractérise la divergence de deux esthétiques qui visent un but commun, celui de créer un art total, et dont le conflit est à la base de cette 'rêverie' d'un des protagonistes. Si pour Mallarmé la musique dans les œuvres de Wagner 's'applique à d'antiques conditions'⁸² ce n'est pas seulement dans le sens qu'elle s'allie, soit 'comme leur élargissement sublime',⁸³ aux anciennes légendes. Les implications de sa critique sont infiniment plus larges: cet 'harmonieux compromis'⁸⁴ doit être supplanté par une synthèse d'un tout autre ordre, Mallarmé envisageait une poésie qui dépasserait à la fois la musique conventionnelle et la poésie telle qu'on l'avait connue jusqu'ici. Cette nouvelle poésie serait le fusionnement des éléments essentiels des deux arts dans un art total et purement littéraire. En fonction de l'esthétique mallarméenne, le *Gesamtkunstwerk* wagnérien est une œuvre hybride et impure. Le poète le dit très explicitement dans *Parenthèse*:

encore à mon avis que [l'art] d'Allemagne accuse de la bâtardise pompeuse et neuve⁸⁵

Paradoxalement, la force de la musique wagnérienne, si magnifiquement suggérée par Mallarmé, est une des causes principales de son échec. 'Sa présence, rien de plus! à la Musique, est un triomphe'⁸⁶ écrit Mallarmé et à première vue l'on aurait peut-être l'impression qu'il fait là l'éloge sans réserve de la musique conventionnelle et de l'œuvre de Wagner. Mais en regardant de plus près, le courant sourd d'une autre signification s'y reconnaît facilement. Il s'agit encore une fois de 'la musique telle que nous la savons égale des silences'.⁸⁷ 'Sa présence, rien de plus!' Plus serait déjà trop et l'œuvre wagnérienne en est la preuve!.

En fin de compte la présence de la musique ne nécessite ni les musiciens ni les instruments. Elle est le résultat de circonstances très différentes:

Chaque attitude mimique prise par [la Figure que Nul n'est] à un rythme inclus dans la symphonie, et le délivrant! Alors viennent expirer comme aux pieds de l'incarnation, pas sans qu'un lien certain les apparente ainsi à son humanité, ces raréfactions et ces sommités naturelles que la Musique rend, arrière prolongement vibratoire de tout comme la Vie.⁸⁸

Mallarmé ajoute ce qui revient presque à une formule, un résumé de ce qui a précédé et un raccourci de l'esthétique dont ce 'poème en prose' est en quelque sorte l'exposé:

L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocité de preuves.

Ainsi le Mystère.⁸⁹

Musique, Vie, Homme, Mystère: quatre mots reliés par l'emploi de majuscules, l'Homme et la Vie flanqués d'un côté par la Musique, de l'autre par le Mystère. En vue de l'importance pour Mallarmé de la typographie, il ne nous semble pas trop recherché de franchir ainsi en pensée les limites qu'imposeraient plus conventionnellement les paragraphes. Si la musique est 'génératrice de toute vitalité',⁹⁰ le Mystère est ce 'dont on est au monde pour envisager la grandeur'.⁹¹ 'Au fond' dira Mallarmé en 1891 'le monde est fait pour aboutir à un beau livre'.⁹² L'implication est de toute évidence: le 'beau livre' et le Mystère s'identifient. La 'visée initiale'⁹³ est à atteindre en quelque sorte au moyen de 'l'authentique séjour terrestre' de l'Homme⁹⁴ et celui-ci devient ainsi un 'type sans dénomination préalable', 'dégagé de personnalité'.⁹⁵ La 'réciprocité de preuves'⁹⁶ est le mouvement indéfinissable, le va-et-vient 'd'où s'éveille 'la Figure que Nul n'est'.⁹⁷

Qu'est-ce que c'est que cette 'Figure que Nul n'est'? Il s'agit d'un être impersonnel qui s'oppose sous tous rapports au 'Monstre-Qui-ne-peut-Être'⁹⁸ du début de la *Rêverie*. Ces deux personnages si différents, l'un qui

représente une lutte destinée à l'échec, l'autre qui serait révélé par l'ultime réussite d'un véritable chef-d'œuvre artistique, se définissent entre eux. Ils échangent, eux aussi, une espèce de réciprocité qui, à la fois, fait ressortir les réserves de Mallarmé par rapport à Wagner et affirme le caractère abstrait et silencieux de la musique telle que le poète la conçoit. Il s'agit d'une réciprocité en quelque sorte vécue dans cette *Réverie* de Mallarmé, car le 'Monstre-Qui-ne-peut-Être' n'est-il pas aussi l'auteur des mythes qui empêche, selon une lettre de 1888, d'en venir au type innomé ou abstrait⁹⁹ que représente si clairement la 'Figure que Nul n'est'? L'opposition entre ces deux êtres est au fond la ligne de partage entre 'l'œuvre par excellence ou poésie' qui régit la 'stricte intelligence'¹⁰⁰ de Mallarmé et 'l'œuvre d'art de l'avenir'¹⁰¹ dont, non moins que Wagner, les contemporains du poète étaient obsédés.

La rencontre avec la musique et les théories de Wagner ont été pour Mallarmé d'une importance capitale. Dès 1885 le poète ne cessera plus de réfléchir sur les relations entre la musique et la poésie et ces réflexions fournissent une base à toute son esthétique. Dans la *Réverie* il nous donne un aperçu du malaise que lui inspirait la musique en général et qui, à l'époque, se concentrait pour des raisons diverses sur l'œuvre du compositeur allemand. En fin de compte l'article sert à l'expression d'une esthétique qui s'oppose fondamentalement à celle de l'artiste qui en est le dédicataire. Le poète indique les sensations contradictoires que lui inspire l'œuvre wagnérienne, mais à la fin le message qu'il veut communiquer ne permet aucun doute: la conviction profonde et assurée de la supériorité de la poésie et la certitude que malgré la grandeur incontestable de l'effort wagnérien la 'cime menaçante d'absolu'¹⁰² reste toujours à vaincre.

NOTES

1. OC 817
2. *Vie de Mallarmé*, p.370. Mondor cite R. Peter comme source de cette anecdote.
3. OC 1465, Lettre de Debussy à J.G. Aubry, 25 mars 1910
4. *Correspondance* 2, p.289. Au sujet du volume auquel Mallarmé se réfère, L.J. Austin suggère deux possibilités: 'Etait-ce le livre de Richard Wagner lui-même, *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française, précédés d'une lettre sur la musique par Richard Wagner* (Paris, A. Bourdillat, 1861)? Ou peut-être le livre d'E. Schuré, *Le Drame musical: I. la Musique et la Poésie dans leur développement historique; II. Richard Wagner* (Paris, Sandoz et Fischbacher, 1875, 2 volumes in - 8°), (*Correspondance* 2, p.289, note 1).
5. *Correspondance* 2, p.290
6. *Correspondance* 2, p.290
7. *The Prose of Mallarmé*, p.36; OC 543
8. OC 71
9. *Mallarmé et Wagner*, p.348
10. OC 546
11. OC 543
12. OC 872
13. *Music and Poetry in France from Baudelaire to Mallarmé*, p.129
14. Voir Edouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, p.40
15. OC 649
16. OC 257
17. *Mallarmé on Music and Letters*, p.23
18. OC 335
19. OC 649

20. *Mallarmé on Music and Letters*, p.22
21. OC 367-8
22. OC 334
23. OC 648
24. Voir notre commentaire de ces réserves, Chapitre IV, p.93,
25. OC 333
26. OC 869
27. OC 381
28. OC 380
29. OC 365
30. *Mallarmé et la Musique*, Conférence à l'IRCAM, 1983
Cassette donnée à l'auteur par la direction d'IRCAM.
31. OC 367
32. OC 649
33. OC 365
34. OC 365
35. OC 646
36. OC 70
37. OC 381
38. *Correspondance 2*, p.290
39. OC 541
40. OC 541
41. OC 542
42. "Le principal pilier", *Mallarmé, Victor Hugo et Richard Wagner* , p.159;
Voir aussi OC 257
43. OC 257

44. Voir *Mallarmé par un des siens*, p.40
45. Ironiquement, cette hostilité se manifestait de façon particulièrement aiguë à l'égard des œuvres écrites par Mallarmé sur Wagner. Dujardin nous dit qu'à un dîner de journalistes qui eut lieu à l'époque 'on ne parla que du sonnet de Mallarmé [*Hommage*] - pour savoir, bien entendu, s'il fallait en rire ou s'en fâcher'. (*Mallarmé par un des siens*, p.41) La réaction à la *Rêverie d'un Poète français* ne fut guère plus éclairée. (Voir *Mallarmé par un des siens*, p.218).
46. OC 542
47. OC 546
48. OC 323
49. *Correspondance 2*, p.290
50. OC 542
51. *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, p.367
52. Nous pouvons seulement faire des hypothèses sur les sources des connaissances mallarméennes de Wagner et sur les recherches qu'il a faites au cours du travail sur cet article. Comme le dit E. Carcassonne: 'Nous ne sommes sûrs en définitive que d'une seule chose: le silence de Mallarmé jeune sur Wagner, un silence qui contraste éloquentement avec ses effusions pour Banville'. (*Wagner et Mallarmé*, p.347)
53. *Critique Littéraire et Musicale*, p.367
54. *Mallarmé's Relation to Platonism and Romanticism*, p.349
55. OC 544
56. Voir *Mallarmé's Relation to Platonism and Romanticism*, p.355
57. OC 544
58. *Three Wagner Essays*, p.24
59. OC 137
60. *The School of Giorgione*, p.132
61. OC 381
62. Nous parlons un peu plus loin des deux acceptions du mot 'musique' dans l'œuvre de Mallarmé. Nous suggérons la possibilité de distinguer dans la *Rêverie d'un Poète français* entre les cas où le poète se sert

de la majuscule et les cas où il s'en passe. Mais cette pratique n'est pas du tout uniforme chez Mallarmé. Dans cette citation tirée du *Mystère dans les lettres* le poète parle clairement et malgré l'emploi de la majuscule, de la musique des sons.

63. OC 385
64. OC 385
65. OC 546
66. OC 544
67. OC 543
68. OC 543
69. OC 544
70. OC 546
71. OC 546
72. OC 543. Notez comment l'attitude de Mallarmé fait écho dans un certain sens à la conception boulézienne de la musique et de la poésie comme 'deux éléments farouchement autoritaires'. (*Points de repère*, p.184)
73. OC 543
74. OC 546
75. OC 543
76. OC 543
77. *Correspondance 1*, p.181
78. OC 53
79. *The Aesthetics of Stéphane Mallarmé*, p.101
80. *Three Wagner Essays*, p.40
81. OC 310
82. OC 543
83. OC 542-543

84. OC 543
85. OC 324
86. OC 322
87. OC 322
88. OC 545
89. OC 545
90. OC 543
91. OC 314
92. OC 872
93. OC 543
94. OC 545
95. OC 545
96. OC 545
97. OC 545
98. OC 541
99. *Correspondance* 3, p.209
100. OC 329
101. En 1850, Wagner publia un livre intitulé *Das Kunstwerk der Zukunft*.
102. OC 546

CHAPITRE IV

Mallarmé et la musique contemporaine: trois vues critiques.

La distinction que nous avons signalée dans le chapitre précédent entre la musique 'dans l'acception ordinaire'¹ et une musique dont l'authentique manifestation serait la poésie, pénètre à fond la pensée de Mallarmé en ce qui concerne les relations des deux arts. Ce qu'il appelait 'un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain'² ne l'empêchait pas de reconnaître le pouvoir de la musique à déverser quelque influence extraordinaire.³ Pourtant il lui faisait voir dans 'l'abîme d'exécution musicale'⁴ et surtout dans l'effort wagnérien pour marier celle-ci au Drame, une indulgence excessive et tumultueuse destinée non pas à mettre en œuvre le principe de la Musique mais, au contraire, à le contredire et à l'annuler en quelque sorte:

... pas d'ingénuité ou de profondeur qu'avec un éveil enthousiaste elle ne prodigue dans ce dessein, sauf que son principe même, à la Musique, échappe.⁵

À plusieurs reprises, Valéry a parlé de la présence de son maître aux Concerts Lamoureux et de la façon dont Mallarmé 'subissait avec ravissement ... l'enchantement de Beethoven ou de Wagner.'⁶ Mais le poète n'allait pas écouter la musique en admirateur désintéressé et impartial.

Il protestait dans ses pensées - nous dit Valéry - il déchiffrait aussi en grand artiste du langage ce que les dieux du son pur énonçaient et proféraient à leur manière. Mallarmé sortait des concerts plein d'une sublime jalousie.⁷

L'assiduité aux concerts servait sans doute à rendre plus fort le désir mallarméen de 'reprendre' à la musique⁸ le propre des poètes mais

n'amoindriait aucunement sa conviction en ce qui concerne les capacités respectives de la musique et de la poésie. Nous nous permettons de citer ici encore une fois ce qui en est l'expression la plus explicite dans l'œuvre critique de Mallarmé.

ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.⁹

À la lumière de cette constatation l'on ne saurait plus douter de la distinction dont nous avons parlé plus haut. Le poète établit de façon très nette la différence entre deux acceptions du mot 'musique'. D'une part il dénote l'art des sons, 'la musique proprement dite' que, selon une lettre à Valéry, les poètes doivent 'piller' et 'démarquer'.¹⁰ De l'autre il lui donne un autre sens qui est celui de 'l'ensemble des rapports existant dans tout'. Dans *La Musique et les Lettres*, Mallarmé désigne l'orthographe comme un 'moyen'.¹¹ La désignation se comprend facilement: l'orthographe est l'art de relier les lettres de façon à former les mots. Elle est le moyen de dépasser l'incohérence des lettres et de réaliser entre elles un système de rapports. Dans *Bucolique*, le poète appelle la musique de la même façon:

Le double adjuvant aux Lettres, extériorité et moyen ont, envers un, dans l'ordre absolu, gradué leur influence.

La Nature —

La Musique —

Repuiser, simplement, au destin.¹²

Au moyen d'un 'ardent, volatil dépouillement' la Nature, 'dense des matériaux encore', est menée 'jusqu'à une source'¹³ qui est 'vierge de tout, lieu, temps et personne sus'¹⁴ et ne consiste que 'en traits qui se correspondent'.¹⁵ La Musique agissant 'd'après quelque état intérieur'¹⁶ relie les objets comme l'orthographe relie les lettres de l'alphabet. Par l'intermédiaire de cette musique les faits de nature sont révélés non en tant

qu'objets individuels, mais en tant qu'une 'répercussion de clartés' amenée par la 'transformation naturelle en musicale identifié(s)'.¹⁷

Le repuisage 'au destin' de la nature et de la Musique n'est autre que 'la restitution, au silence impartial ... de tout ... l'appareil' réclamée par Mallarmé dans *La Musique et les Lettres*, la mise à nu de la source commune des deux arts.

La Musique et les Lettres sont la face alternative ... d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée.¹⁸

Tout autant que 'la musique proprement dite',¹⁹ 'la littérature jusqu'ici'²⁰ s'est éloignée de l'idéal artistique. L'élargissement vers l'obscur²¹ dont témoigne la musique va de pair avec la présentation directe des objets de la part des parnassiens ou avec le naturalisme de Zola.

Dans l' *Enquête de Jules Huret*, Mallarmé laisse voir une réelle admiration pour Zola, mais il fait ressortir en même temps ce qui sépare la pratique littéraire du romancier de celle qu'il a lui-même préconisée dès 1864 et qu'il définit, rappelons-le 'en ces deux mots: *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*'.²² Au moyen d'une 'merveilleuse organisation', Zola 'peint en de prodigieux lavis' les 'mouvements de foule' ou 'la peau de Nana, dont nous avons tous caressé le grain'. Il peint les choses mêmes et Mallarmé affirme sans équivoque que 'la littérature a quelque chose de plus intellectuel que cela'.²³ Comme il le dit dans *Le Mystère dans les lettres* 'notre littérature dépasse le "genre", correspondance ou mémoires. Les abrupts hauts jeux d'aile, se mireront, aussi'.²⁴ La perception de ces 'jeux d'aile' est rendue possible par 'l'air ou chant sous le texte, conduisant la divination d'ici là'.²⁵ Cet 'air ou chant' est le 'principe' qui échappe à 'l'harmonieux compromis'²⁶ de Wagner. Sa présence dans la Poésie fait de celle-ci la 'Musique, par excellence'.²⁷

La mise en œuvre d'une musique 'qu'on peut tirer d'un rapprochement euphonique des mots'²⁸ n'avait jamais été pour Mallarmé le but principal de

l'écriture. Cette musique-là 'va de soi'.²⁹ Dans une lettre à René Ghil écrite en 1885, il dit que les rythmes de la musique 'ne sont que ceux de la raison' et définit 'ses colorations mêmes' comme 'celles de nos passions évoquées par la rêverie'.³⁰ Mallarmé ne fait pas là des réflexions sur la technique de la composition musicale. Il réaffirme plutôt la source commune de la musique et de la poésie et l'ambition cachée³¹ par chacun des deux arts à exprimer cette source.

Il ne s'agit pas pour Mallarmé d'imiter l'art rival ou de s'emparer en quelque sorte de ses caractéristiques extérieures. Ce genre de rapprochement superficiel reviendrait, selon lui, à une méconnaissance à fond du devoir des poètes de tout reprendre à la musique et c'est précisément cela qu'il reproche à Ghil dans la lettre citée:

Je vous blâmerai d'une seule chose: c'est que dans cet acte de juste restitution, qui doit être le nôtre ... vous laissiez un peu s'évanouir le vieux dogme du vers. Oh! plus nous étendons la somme de nos impressions et les raréfions, que d'autre part, avec une vigoureuse synthèse d'esprit, nous groupions tout cela dans des vers marqués, forts, tangibles et inoubliables. Vous phrasez en compositeur, plutôt qu'en écrivain.³²

Le vocabulaire employé par Mallarmé pour indiquer le caractère des vers fait contraste évident avec celui dont il se sert pour parler de l'acte préalable d'étendage et de raréfaction. C'est comme s'il voulait faire ressortir la rigueur de la technique littéraire par laquelle se réaliserait la 'musique' visée par les poètes. Et deux ans plus tard, dans une lettre à Dujardin, le poète laisse voir son étonnement et sa répugnance à la suggestion d'une relation extérieure entre sa propre poésie et la musique:

Vous avez vu la lettre déplorable écrite par *Ghil* au *Figaro*, je viens de lui marquer à quel point je la regrette. Symboliste Instrumentiste! quel pavé, et comme on est des choses à la fois sans le savoir.³³

L'intérêt porté par Pierre Boulez à l'œuvre de Mallarmé a produit une nouvelle catégorie de critique, catégorie à la fois littéraire et musicale, où les

relations du poète avec la musique apparaissaient sur un fond peu familier et où la méconnaissance perpétrée par Ghil en 1887 se dresse à nouveau.³⁴ Infirmée par l'inconscience de ses auteurs du refus mallarméen d'identifier la musique en tant qu'art des sons avec la musique que seule la poésie peut réaliser, la plupart de cette critique est davantage vouée à mettre le désordre dans les choses qu'à les éclairer. Elle aboutit souvent non seulement à une présentation erronée de l'œuvre poétique et théorique de Mallarmé mais aussi à un obscurcissement du vrai caractère de la rencontre esthétique entre lui et le compositeur contemporain. La somme de cette littérature est restreinte. Seulement trois critiques ont écrit assez longuement au sujet du rapport entre Mallarmé et Boulez. Le reste de ce chapitre est voué à une tentative de signaler et de considérer certains fourvoiements qui ont été perpétrés au fur et à mesure des quelques trente ans depuis l'écriture de *Pli selon pli*.

**Hans Rudolf Zeller:
Mallarmé et la Musique sérielle**

Un des premiers critiques à aborder le problème des rapports entre l'œuvre de Mallarmé et la musique contemporaine fut Hans Rudolf Zeller. En 1960 il publia un article intitulé *Mallarmé and Serialist Thought*³⁵ dont le but était de préciser le sujet d'un 'dialogue imaginaire' entre le poète et les musiciens contemporains. Zeller affirme sans équivoque l'influence de la musique sur la pensée de Mallarmé. Selon lui, la disposition typographique du *Coup de dés* révélerait au lecteur la nature de cette influence.

His [Mallarmé's] interest in the music of his period ... increased with the years. For by constantly comparing it with musical reality he could make his own design more precise and consider what consequences the composition he had just heard might have for his own 'trade'.³⁶

Zeller ne fait aucun effort pour justifier son affirmation. Il agit au contraire comme si l'influence de la musique se manifestait clairement dans l'œuvre du poète.

A glance at the music-interpreted poem *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) will suggest what mental work the poet Mallarmé required of Mallarmé the concert-goer.³⁷

On a souvent parlé de la façon dont Mallarmé, à partir de 1885 'suivait, le crayon levé, l'arabesque multiple de la symphonie'³⁸ au Cirque d'Été les dimanches. Mais comme le remarque C.S. Brown dans un article sur les analogies musicales du *Coup de dés*, personne n'a jamais su au juste le contenu des notes prises par le poète.³⁹ Même Valéry qui en savait sans doute plus qu'aucun des fervents de Mallarmé se contente de s'y référer de façon assez vague:

On le voyait le crayon aux doigts, qui notait ce qu'il trouvait de profitable à la poésie dans la musique, essayant d'en extraire quelques types de rapports qui pussent être transportés dans le domaine du langage. Il rêvait tout l'été à ce qu'il avait ainsi noté pendant l'hiver.⁴⁰

Ainsi, sans vouloir mettre en doute l'influence de la musique sur la pensée de Mallarmé, il faut insister sur la difficulté d'en préciser le caractère. La faute principale de Zeller est de parler comme si l'attitude du poète envers la musique était simple. Lorsqu'il affirme chez Mallarmé une croyance à l'unité primitive de la musique et de la poésie et prétend voir dans *La Musique et les Lettres* l'amplification de cette croyance,⁴¹ ce critique est coupable de méconnaître à fond l'attitude d'un poète qui, en 1874, a su parler de la musique comme d'un art 'âgé à peine d'un siècle'. Il manque aussi de reconnaître la complexité de la coïncidence extraordinaire qui est le sujet principal de son étude. Il s'agit de la publication en 1957 par Jacques Scherer des notes posthumes pour le *Livre* de Mallarmé et de la création dans la même année de trois œuvres de la musique contemporaine, à savoir la *Troisième Sonate pour Piano* de Pierre Boulez, *Klavierstück XI* de Karl-Heinz Stockhausen et une *Sonate* d'Henri Pousseur. Zeller attire

l'attention de son lecteur sur la façon dont la structure de ces trois œuvres fait écho à certains desseins structuraux retrouvés dans le manuscrit de Mallarmé. Il signale aussi la façon dont la manière d'exécution envisagée par Boulez et par ses collègues s'accorde avec le principe du *Livre* tel qu'il se révèle dans les notes du poète. D'après Zeller ces ressemblances confirment la proximité de la pensée et de l'écriture mallarméennes par rapport à la musique. Il va jusqu'à voir dans les œuvres musicales l'accomplissement des intentions du poète.

What Mallarmé intended was put into practice quite independently in the medium of the serial language⁴²

Mais n'est-ce pas simplifier par trop les faits? Mallarmé était en tout et pour tout littérateur. Il n'a jamais témoigné d'un intérêt pour la musique en tant que telle ni pour ses usages techniques. Il semble, au contraire, avoir voulu s'en approcher pour ainsi dire à l'aveugle. C'est peut-être parce qu'il croyait garantir ainsi 'le désintéressement du critique' qui, seul, lui permettait de 'simplifier l'attribution'⁴³ de l'art musical et d'en extraire les 'quelques types de rapports'⁴⁴ dont parle Valéry. Le 'coup d'œil' préconisé par Zeller ne suffirait certainement pas à éclairer le caractère de ces rapports ni à rendre compréhensible les relations entre la musique jouée aux Concerts Lamoureux à la fin du XIX^e siècle et les desseins structuraux évolués par Mallarmé à la même époque. Si d'une part l'influence de la musique sur la pensée du poète est hors de doute, de l'autre nous sommes obligés de reconnaître et de signaler l'impossibilité de suivre la marche de cette pensée ou de préciser le rôle joué par la musique des compositeurs comme Bach, Beethoven ou Wagner dans son projet extraordinaire. Tout ce qu'on peut dire peut-être c'est que l'œuvre de Mallarmé est en partie le résultat d'un acte merveilleux d'extrapolation accompli par un esprit tout à fait exceptionnel.

Le récit fait en 1964 par Boulez de la genèse de sa *Troisième Sonate pour Piano* (*Sonate "Que me veux-tu"*) est un peu comme l'image en miroir du cas de Mallarmé. Les sources d'inspiration du compositeur étaient plutôt

littéraires que musicales et il parle assez longuement de l'importance particulière de sa lecture du *Coup de dés*.

À lire et à relire attentivement le *Coup de dés*, j'avais été vivement impressionné par sa présentation typographique et constaté qu'elle se rapporte à une forme si nouvelle qu'elle ne peut être autrement distribuée: la matière typographique a dû, pour Mallarmé, se métamorphoser ... Un pareil dispositif formel, visuel, physique, décoratif sans qu'il se le propose - par surcroît - m'avait incité à lui rechercher des équivalents musicaux ... et j'avais achevé le principal de ma besogne lorsque parut un livre contenant des notes posthumes de Mallarmé, en vue du 'Livre' qu'il projetait ... Ce fut pour moi, j'emploie ce mot au sens le plus fort: une révélation; coïncidence de la délibération, et des buts que je m'étais proposé d'atteindre à la suite du *Coup de dés*.⁴⁵

Ainsi, sans connaître le manuscrit de Mallarmé, mais ayant assidûment réfléchi sur l'attitude et sur le travail poétique dont témoigne le *Coup de dés*, Boulez a conçu un dessein musical qui ressemble très étroitement à celui du *Livre* mallarméen. Le compositeur ne nous explique pas du tout comment ses réflexions ont pu l'amener à formuler ce dessein. Il se contente de parler simplement de sa recherche d'équivalents musicaux et de s'émerveiller, avec nous d'ailleurs, devant l'évidence irrécusable de la convergence entre ses délibérations et celles de Mallarmé. Nous nous retrouvons ainsi en face d'un acte d'extrapolation analogue à celui de Mallarmé, accompli cette fois, pour ainsi dire, à rebours. D'une part il s'agit des notes pour un projet littéraire écrites par un poète qui parlait souvent de piller la musique à la recherche d'un moyen d'accomplir ses buts poétiques. De l'autre il s'agit de l'aboutissement des réflexions d'un musicien sur un des poèmes, le plus extraordinaire, écrits par ce même poète. Dans l'essai célèbre *La Musique et les Lettres* (1894), Mallarmé a lui-même parlé d'une réciprocité analogue et il ne laisse aucun doute sur sa conscience de la séparation des deux modes d'expression.

L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts: deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier.⁴⁶

Boulez fait preuve d'une conscience analogue de la séparation des deux arts et en a parlé clairement à Célestin Deliège lorsqu'en 1972 celui-ci lui a posé une question au sujet des rapports entre sa *Troisième Sonate* et le *Livre* Mallarméen.

... j'ai vu que ce que j'avais conçu pour cette *Troisième Sonate*, sans être la même chose, naturellement, était très près de la conception du livre ouvert de Mallarmé.⁴⁷

Il s'agit de deux modes d'expression qui peuvent s'incliner l'un vers l'autre mais qui restent en fin de compte distincts.

Ainsi en prétendant voir dans les œuvres de Boulez, de Stockhausen et de Pousseur la réalisation des intentions de Mallarmé, Zeller est en désaccord à la fois avec la pensée de Mallarmé et avec celle d'au moins un des compositeurs en question.

Iwanka Stoianowa:
Mallarmé et Boulez

En 1973 Iwanka Stoianowa publia un article dans *Musique en Jeu* sur *Pli selon pli*. En 1974, dans le même périodique, elle publia un autre article sur les rapports entre la *Troisième Sonate* de Boulez et le *Livre* de Mallarmé. En 1978 elle publia un livre intitulé *Geste - texte - musique* où un amalgame des deux articles donne un chapitre qui s'appelle simplement *Boulez et Mallarmé*. La conviction que 'Boulez tend à réaliser avec les moyens du musicien contemporain les projets partiellement menés à bien par Mallarmé'⁴⁸ sert de base à toutes les discussions de Stoianowa. En parlant de l'œuvre de Boulez, elle se sert de citations fragmentaires tirées de Mallarmé comme si les projets du poète et du compositeur étaient identiques.

... selon la formule mallarméenne, à partir des 'fragments d'exécuté' le compositeur tente de réaliser en musique 'le reste' de l'ouvrage dans son ensemble 'auquel ne suffit pas une vie.'⁴⁹

Mais cette affirmation tranche sur l'attitude du compositeur lui-même. Celui-ci fait toujours preuve d'une circonspection exemplaire lorsqu'il parle de la possibilité de profiter des recherches faites par les écrivains dans le domaine du langage poétique. Nous avons déjà signalé la façon dont il s'est refusé en 1972 à identifier sa *Troisième Sonate* au *Livre* de Mallarmé, tout en avouant la proximité des deux œuvres au niveau de la conception de la forme.⁵⁰ De même, dans son essai *Sonate "Que me veux-tu"* écrit huit années plus tôt, il désavoue toute intention 'd'écrire une musique à référence littéraire' et se met en peine pour préciser le caractère de l'influence apportée à sa pensée par son contact avec les littérateurs.

Il m'apparaît ... que certains écrivains sont allés, présentement, beaucoup plus loin que les musiciens dans le domaine de l'organisation, de la structure mentale d'une œuvre.⁵¹

Boulez parle du bouleversement par Joyce de la conception du roman et de la façon dont les conceptions du langage poétique et du but de la poésie ont évolué entre les mains de Mallarmé. Il continue:

La poésie ainsi que le roman s'expriment - en principe - avec les mots usuels du vocabulaire courant et l'on peut jouer justement sur l'ambiguïté du mot, aussi bien objet utilitaire que signe de réflexion ... Pour la musique, le problème est différent et nous allons voir qu'il se pose d'une autre façon: on ne saurait, en effet, jouer que sur les interférences du style et de la forme.⁵²

Boulez ne laisse ainsi aucun doute sur sa conscience de la séparation des deux arts. Déjà en 1954, à une époque où il ressentait de façon aiguë le retard manifesté dans la musique par rapport à la littérature en ce qui concernait l'évolution d'une nouvelle poétique, il s'est proposé de tirer profit des recherches esthétiques de Mallarmé et de Joyce. La même circonspection se fait clairement ressentir.

Sans vouloir se référer trop étroitement à leurs investigations, puisqu'elles ont trait au langage, il n'est pas illusoire de les avoir comme repères dans la recherche d'une nouvelle poétique musicale.⁵³

Ainsi, à la lumière de la pensée du compositeur lui-même, la vue prise par Stoianowa sur les rapports entre son œuvre et celui de Mallarmé se révèle simpliste. C'est une vue qui se fonde en plus sur une interprétation de la théorie du poète qui témoigne d'une méconnaissance de l'esthétique de celui-ci et aboutit quelquefois à une présentation lourdement erronée de sa pensée.

C'est ainsi qu'elle considère que l'attitude de Boulez envers les textes choisis pour *Pli selon pli* répond en quelque sorte à 'la compréhension mallarméenne de la musique'.

Car la musique instrumentale se justifie pour Mallarmé dans la mesure où elle pourrait engendrer la parole et faire culminer un texte dans le chant.⁵⁴

Afin de justifier cette affirmation, elle se réfère au passage célèbre de *La Musique et les Lettres* que nous nous permettons de citer encore une fois:

Je pose à mes risques esthétiquement, cette conclusion ...: que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée.

L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts: deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier.⁵⁵

Stoianova conclut:

C'est justement la recherche de ce 'genre entier' - fusion de sens et de son, adéquation du langage poétique/musical - qui engendre *Pli selon pli*, le portrait boulézien de Mallarmé.⁵⁶

Mais le 'genre entier' dont parle Mallarmé n'est pas du tout la 'fusion de sens et de son' que voudrait y voir ce critique. Dans ce passage, comme

d'ailleurs partout dans l'essai en question, Mallarmé se met en peine pour établir la netteté de la distinction entre la musique et les lettres. Comme nous l'avons dit plus haut, il s'agit pour lui de deux arts dont chacun est un 'genre entier'. Ils peuvent emprunter l'un à l'autre et l'ambition de Mallarmé de 'tout reprendre à la musique'⁵⁷ tient d'une croyance à cette possibilité. Mais le vœu de rendre superflue 'la musique dans l'acception ordinaire'⁵⁸ fait également partie de cette ambition. Ainsi lorsque, quelques paragraphes plus haut, il parle de l'association conventionnelle de la parole à la musique nous voyons très bien que cette association ne change rien à l'hostilité ressentie par Mallarmé à l'égard de l'art musical. À en juger par son choix de vocabulaire, on dirait plutôt qu'elle l'agrandit: 'cette licence, en outre, qu'elle s'adjoigne la parole.'⁵⁹ Sans doute le poète a-t-il choisi en pleine connaissance de cause le mot 'licence' par lequel il implique un certain dépassement de la mesure par la musique. L'expression 'en outre', liée comme elle l'est étymologiquement au mot 'outré' (= poussé au-delà de la mesure, déraisonnablement : *Littre*) et à 'outrage', fait subtilement écho à ce reproche. Nous sommes encore une fois en présence de l'attitude dont nous avons été témoins lorsque le poète se trouvait en face de l'œuvre wagnérienne. Dans *Planches et Feuilletts* (1893) Mallarmé parle très clairement de l'œuvre par laquelle il voudrait remplacer 'l'harmonieux compromis' du compositeur allemand. Il envisage une œuvre qui rendrait superflus à la fois l'art wagnérien et la musique elle-même et qui ferait voir que le 'malaise que tout soit fait, autrement qu'en irradiant, par un jeu direct, du principe littéraire même'⁶⁰ était mal placé et inutile.

or va-t-il se faire que le traditionnel écrivain de vers, celui qui s'en tient aux artifices humbles et sacrés de la parole, tente, selon sa ressource unique subtilement élue, de rivaliser! Oui, en tant qu'un opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé; maintenant le livre essaiera de suffire, pour entr'ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos.⁶¹

Tel était le 'genre entier' de Mallarmé, éloigné également du *Gesamtkunstwerk* de Wagner et de la 'fusion de sens et de son' dont parle Stoianowa.

De façon analogue Stoianowa se méprend sur le caractère de la transposition mallarméenne. Elle suppose avoir à faire à une entité définissable ou, du moins, avec un terme qu'en toute impunité, et sans la moindre obligation de s'expliquer, elle peut transporter dans un contexte étranger. C'est ainsi qu'elle donne 'l'exploration musicale de l'espace textuel et intertextuel du poème' dans la troisième *Improvisation* de *Pli selon pli* comme l'équivalent de la transposition mallarméenne.

La troisième *Improvisation* est la réalisation concrète de la déperdition du texte-origine dans l'espace-temps de l'énoncé sonore. Cette pièce effectue ... une transmutation de la réflexion poétique, une 'transposition' au sens mallarméen du terme et non pas une mise en musique du sonnet poétique.⁶²

Certains critiques ont parlé explicitement de la difficulté de déterminer le sens exact de ce terme. Peter Dayan signale un groupe de mots utilisés par Mallarmé qui revendiquent une réflexion continue de la part du lecteur et auxquels on ne saurait attribuer une signification tirée d'une source extra-mallarméenne. Le mot 'transposition' appartient à ce groupe. Dayan continue:

It is equally certain that Mallarmé himself provides no arguments from which one could deduce a stable dictionary-like definition of them; that is, none of them, taken in isolation, can be said to have a specific, self-sufficient, Mallarmean sense.⁶³

Austin Gill parle de la 'doctrine' [mallarméenne] de la transposition⁶⁴ et en distingue trois aspects: un aspect idéaliste ou philosophique, un aspect poétique, et finalement un aspect linguistique.⁶⁵ Ce critique fait remarquer aussi que 'la transposition ne sera achevée que lorsque le Poète, celui qu'on attend, aura écrit l'Œuvre'.

Cette constatation est justifiée par la phrase célèbre dans *Théodore de Banville* où Mallarmé présente la transposition comme le but même de l'existence: 'La divine transposition, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, va du fait à l'idéal'.⁶⁶ Ainsi, dans la pensée de Mallarmé, la

transposition s'identifie à la création poétique qui, comme le poète nous le dit dans une lettre de 1884, 'constitue la seule tâche spirituelle'.⁶⁷ Il s'agit d'une 'visée'⁶⁸ dont le but est de faire émaner 'la notion pure'⁶⁹ des choses, de révéler l'idéal. Réussie, la transposition aboutirait au livre absolu qui expliquerait à la fois la terre et l'homme⁷⁰ et dont l'écriture est le 'seul devoir du poète'⁷¹

Dire que la troisième *Improvisation* 'effectue' cette transposition c'est dire en effet que Boulez atteint l'idéal tel que Mallarmé l'a envisagé. Cette affirmation ne supporte pas l'examen. Nous allons voir tout à l'heure comment l'inconscience totale des buts métaphysiques de Mallarmé nuit à la compréhension du rapport entre lui et Boulez. Par contre chez Stoïanowa nous devenons conscients de l'inutilité de les proposer, sans circonspection, comme base de ce rapport. Il est difficile en fin de compte de regarder son affirmation autrement que comme un jugement téméraire et irréfléchi, destinée plutôt à obscurcir qu'à éclairer le caractère de la rencontre esthétique entre le poète et le compositeur.

Célestin Deliège:

La conjonction entre Mallarmé et Boulez

En 1986 Célestin Deliège publia un article intitulé *The convergence of two poetic systems*.⁷² Ce critique avertit du danger d'interpréter de façon trop simpliste la ressemblance perceptible entre l'esthétique de Boulez et celle de Mallarmé. Il prête une grande importance à la base métaphysique des recherches du poète et fait remarquer avec justesse qu'on chercherait vainement une base analogue chez un homme du XX^e siècle et surtout chez Boulez.

Mais est-ce que cette différence infirme, comme le voudrait Deliège, de façon décisive la tentative pour établir une comparaison de grande envergure entre les recherches faites par les deux artistes? Il nous semble que non. Il

nous semble au contraire qu'en mettant l'accent sur les buts métaphysiques des recherches mallarméennes, ce critique s'aveugle sur le caractère essentiel de la rencontre esthétique dont il s'agit. Le rapprochement entre le musicien et le poète a lieu au niveau d'une croyance à l'indissolubilité des liens entre langage et expression et surtout au niveau du travail linguistique entraîné par cette croyance. Nous espérons démontrer qu'il dépasse nettement l'obstacle posé à première vue par l'atmosphère du XIXe siècle qui pénètre indéniablement la pensée de Mallarmé.

The musician, unlike the poet, could not live in the mythical vision of a book reading out to the world through the word entrusted with expressing it entirely ... How can one imagine a man of the 20th century - and particularly Boulez - assuming an experience as intimate and as tragic as that of emptiness, which was the still mysterious chasm in which Mallarmé slumbered before finding himself? The crisis-situation that Boulez lived through around 1950 can be seen as the inverse phenomenon, where man triumphs through mature reflexion and technique over resisting matter; where he makes his own, in the outline of a truly dialectic thought and in the accomplishment of minutely programmed actions, a whole set of data, a universe which imposes itself on him ...⁷³

Mais n'est-ce pas justement le sentiment et l'espoir d'un triomphe analogue qui animaient les recherches linguistiques et techniques de Mallarmé?

Au sujet de *Prose (pour des Esseintes)* Malcolm Bowie parle de l'attitude de Mallarmé envers le langage:

In *Prose* Mallarmé's philological jesting keeps the entirely serious question 'what can language do?' in the forefront of the reader's mind, and teases him with glimpses into a world where the proper answer to that question is 'everything'.⁷⁴

En effet, une croyance profonde à la toute-puissance du langage anime à chaque niveau la pensée esthétique du poète. Cette croyance n'est nulle part plus évidente que dans le célèbre passage de *Crise de vers* écrit en 1895:

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idioles empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité.⁷⁵

Selon Genette 'l'imperfection ou "défaut" [est] clairement ici l'absence de justesse ("vérité"), c'est-à-dire de nécessité mimétique'.⁷⁶ Mais nous allons voir plus tard comment Mallarmé prétendait faire du vers le moyen de volatiliser en quelque sorte la matérialité des objets. Le rapport envisagé par lui entre le langage et la matière s'oppose radicalement à celui qui est impliqué par le mot 'mimétique'. Le 'défaut' a lieu, selon nous, à un niveau plus abstrait. Ne s'agit-il pas de l'incapacité à exprimer la Beauté qui, selon une lettre de 1867, existe à l'exclusion de tout et dont l'unique et parfaite expression est la Poésie?⁷⁷ N'est-ce pas cette expression qui se trouverait 'par une frappe unique' si 'la diversité ... des idiomes' n'en allait pas à l'encontre?

Mais, sur l'heure, tourné à de l'esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un.⁷⁸

Notons que le poète parle d'un regret éprouvé instinctivement ('sens'), un regret momentané et éphémère ('sur l'heure'), vite enterré par la réflexion logique et intellectuelle.

— *Seulement, sachons n'existerait pas le vers:*⁷⁹

S'il existait un langage 'parfait', c'est-à-dire un langage capable d'exprimer les objets, ainsi qu'une pensée fugitive et irréfléchie permettrait d'imaginer, 'par des touches y répondant en coloris ou en allure', le vers, et en corollaire la poésie, n'aurait plus de raison d'être:

lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur.⁸⁰

Quelle était la conception mallarméenne du vers? Sur ses lèvres, ce mot était loin de désigner exclusivement le 'vers officiel',⁸¹ c'est-à-dire le vers traditionnel qui comporte un nombre précis de syllabes et se conforme à certaines règles arrêtées depuis le XVII^e siècle. Peu après le début de *Crise de vers*, dans un passage datant de 1892, le poète nous dit très explicitement 'que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style'.⁸² Un peu plus loin, il approfondit la même pensée en disant que

pour la première fois, au cours de l'histoire littéraire d'aucun peuple
... quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer
un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science ...⁸³

L'on ne saurait attacher trop d'importance au dernier membre de cette phrase: si Mallarmé croit que la poésie peut exister 'en dehors des préceptes consacrés',⁸⁴ il ne manque pas cependant d'imposer certaines conditions. Le vers naît d'un travail ('science') ou, comme il le dit à Jules Huret, d'un 'effort au style'.⁸⁵ C'est par l'intermédiaire de ce travail que les mots dont se servent les journalistes, 'les mots de la tribu',⁸⁶ sont rendus finalement dignes et capables d'exprimer 'le sens mystérieux des aspects de l'existence'.⁸⁷ 'Narrer, enseigner ... décrire'⁸⁸: il s'agit là de trois des 'idiomes diverses' dont parle Mallarmé dans le passage déjà cité.⁸⁹ Chacune dénote une certaine utilisation du langage et chacune de ces utilisations appartient, selon Mallarmé, à 'l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains'.⁹⁰ C'est par une autre utilisation du langage que sera récompensé le 'défaut des langues'. Celle-ci est le vers, le 'mot parfait, vaste, natif'⁹¹ dont parle Mallarmé dans *Villiers de l'Isle-Adam*.

'Tout se résume dans l'Esthétique et l'Economie politique'⁹² écrit le poète en 1894. Dans le domaine du langage cette séparation apparaît comme 'le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel'.⁹³ L'opposition fondamentale est celle entre deux pratiques différentes, d'une part celle

'd'exhiber les choses à un imperturbable premier plan',⁹⁴ de l'autre, celle 'd'y faire une allusion'.⁹⁵

La première pratique excite un mépris voire une condamnation de la part du poète: 'écrire, dans le cas, pourquoi, indûment, sauf pour étaler la banalité'.⁹⁶ Mallarmé rejette d'une part la précision qui 'rature' d'après sa pensée, la 'vague littérature'.⁹⁷ Il se refuse en même temps à se servir du langage dans un but descriptif ou représentatif. Comme il le dit à Jules Huret en 1891, le poète devrait 'évoquer petit à petit un objet' non pas dans l'intention de le montrer, mais par contre, 'pour montrer un état d'âme ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements'.⁹⁸

'Montrer un état d'âme', 'peindre ... l'effet ... produit': à vingt-sept années de distance il s'agit de la même préoccupation, celle de se servir du langage afin de pénétrer au-delà des apparences. Nous avons déjà signalé le rôle capital joué par cette préoccupation dans l'évolution de l'esthétique mallarméenne. Elle animait toutes ses recherches linguistiques et fit naître chez lui le désir ardent d'inventer une langue qui serait à la hauteur de sa vision poétique. Une lettre de 1866 laisse avoir un aperçu du caractère de cette langue et fait voir ce qui la sépare du langage conventionnel. C'est justement la façon dont le pouvoir descriptif et référentiel des mots reste en quelque sorte inexploité.

... ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots - qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors - *se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme.*⁹⁹

Au lieu de se référer à l'extérieur afin de décrire le monde, les mots dans un poème mallarméen doivent se référer entre eux.

Le vers est une mise en ordre poétique des mots, un système relationnel apparenté à la gamme musicale où chaque hauteur se fait entendre par

rapport aux autres. Inséré au vers, le mot ne vit plus de sa 'propre vie'.¹⁰⁰ Il fait partie d'un tout et c'est désormais dans le contexte de ce tout qu'il livre son sens essentiel. Le but visé par Mallarmé implique ainsi un rapport très particulier entre le langage et la matière et c'est du caractère de ce rapport que parle le poète à Villiers de L'Isle-Adam dans une lettre de 1867:

J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers.¹⁰¹

Mallarmé parle sans aucun doute d'un rapport essentiel, voire primordial, entre la poésie et l'univers. La découverte de ce rapport lui inculque une conviction en ce qui concerne le but du travail poétique, à savoir qu'il fallait trouver le moyen d'écrire une poésie qui serait capable de révéler la 'corrélation intime de la Poésie avec l'Univers'.

Nous sommes là en face d'une conviction qui persiste fermement chez le poète jusqu'à la fin de sa vie et qu'il réaffirme à plusieurs reprises. Dans la lettre antobiographique écrite à Verlaine en 1885, par exemple, il parle de 'L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence'.¹⁰² À la fin d'une conversation avec Jules Huret en 1891, il dit très simplement: 'Au fond, voyez-vous, ... le monde est fait pour aboutir à un beau livre'¹⁰³ et en 1895, trois ans avant sa mort, il réitère le même sentiment, en l'appelant 'une proposition qui émane de moi'. Et Mallarmé ne manque pas de marquer à cette époque la permanence dans son esprit de cette croyance:

- je la revendique avec celles qui se presseront ici - sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre.¹⁰⁴

Mallarmé s'impose ainsi une tâche extraordinaire qui, comme nous allons le voir, entraîne une mise en cause radicale du caractère du travail poétique. Non moins que Boulez, le poète lutte contre une matière résistante et, comme nous l'avons vu, la conscience de l'insuffisance à ses buts

poétiques des moyens d'expression actuels pousse chacun de ces deux artistes à 'inventer une langue'. Certes, Mallarmé continue de voir dans ce travail la 'servante de l'Imagination'.¹⁰⁵ Comme il le dit dans *Crise de vers*:

Au traitement, si intéressant, par la versification subi, ... gît, moins que dans nos circonstances vierges, la crise¹⁰⁶

Et, en cela, il ne diffère guère de Boulez qui, comme nous l'avons vu, voit dans la recherche technique un moyen, le seul, de renforcer l'imagination et de donner 'la garantie nécessaire et suffisante à la validité de notre expression'.¹⁰⁷ Chacun voit dans les recherches techniques une nécessité absolue, entraînée par l'évolution de la pensée esthétique. Nous ne saurons guère partager l'avis de Deliège lorsqu'il revendique que

Whereas for Boulez this fact [de se retrouver devant un *degré zéro* d'expression] ... was the result of an inevitable set of historical circumstances (the aftermath of Webern), for Mallarmé it was primarily the voluntary creation of a source, of a vacuum that called out for a new universe to which the French language had not hitherto had access.¹⁰⁸

En 1894, avec une simplicité non moins émouvante qu'étonnante, Mallarmé s'adresse aux auditeurs d'Oxford et de Cambridge:

J'apporte en effet des nouvelles. Les plus surprenantes. Même cas ne se vit encore.
On a touché au vers.¹⁰⁹

Si on peut discerner dans cette déclaration une suggestion de la part du poète d'une confiance profonde en sa propre poétique, la revendication d'avoir entrevu l'unique 'expression parfaite' de la Beauté,¹¹⁰ l'on ne saurait quand même pas ignorer la référence bien plus évidente au 'vers libre' et au 'malaise ayant tantôt subi'¹¹¹ dont le poète parle explicitement dans sa conférence.

Lorsque Mallarmé relie 'le fait d'actualité' en poésie à la déchirure du voile dans le temple,¹¹² ou lorsqu'il parle à Jules Huret de 'chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qui lui plaîent' et

appelle cela 'un spectacle vraiment extraordinaire, unique dans toute l'histoire de la poésie',¹¹³ il ne parle pas d'un vide personnel, en quelque sorte arbitraire et divorcé des événements atteignant le milieu littéraire de son temps. Au contraire. Il parle de 'manifestations littéraires présentes' qui sont, elles, 'le reflet direct'¹¹⁴ d'une crise historique.

Notons aussi que Boulez, comme n'importe quel artiste, vise des buts qui dépassent l'analyse de son langage et de sa technique. Il reconnaît cela explicitement et y insiste à plusieurs reprises: 'A partir des données que nous avons étudiées en détail, l'imprévisible surgit'¹¹⁵ ou bien

L'acte de composer ne sera jamais assimilable au fait de juxtaposer les rencontres s'établissant dans une immense statistique. Sauvegardons cette liberté inaliénable: le bonheur constamment espéré d'une dimension irrationnelle.¹¹⁶

Alors, en pleine reconnaissance du caractère métaphysique des buts de Mallarmé et en pleine conscience de leur inconséquence pour Boulez, nous sommes obligés de reconnaître l'importance de la similarité entre la façon mallarméenne d'envisager le problème du langage poétique et la façon boulézienne d'envisager celui du langage musical. Cette obligation s'impose d'autant plus à cause de la façon dont Boulez parle de sa dette envers Mallarmé.

... jamais le langage n'a été aussi travaillé, aussi forgé ... C'est ce qui m'a le plus influencé dans Mallarmé. Je sais bien qu'il y a une certaine préciosité (qui fait partie d'un état d'esprit fin de siècle, j'en suis extrêmement conscient), mais je sais aussi que le travail sur le langage n'est probablement jamais allé aussi loin dans la langue française.¹¹⁷

Le compositeur discerne chez tous les artistes qui l'intéressent, soit musiciens, soit écrivains, l'évidence d'un pouvoir innovateur en ce qui concerne le langage, et il attire inlassablement l'attention sur cet aspect de leur travail artistique. Chez Beethoven 'Le langage apprend, souffre, ses premières distorsions. Ce qui le rend *intéressant*, dramatique'.¹¹⁸

Boulez considère que, sans l'œuvre wagnérienne, 'le langage musical tel que nous le connaissons aujourd'hui, est simplement, impensable'.¹¹⁹ Wagner 'dissout l'absolu immédiat du langage musical pour découvrir un absolu plus vaste, plus saisissant'.¹²⁰ Et dans un article intitulé *Incipit*, écrit en 1954, Boulez établit un rapprochement entre les deux compositeurs dont il reconnaît volontiers l'influence sur sa propre formation musicale:

C'est bien, en effet, le seul Debussy que l'on puisse rapprocher de Webern, dans une même tendance à détruire l'organisation formelle préexistante à l'œuvre, dans un même recours à la beauté du son pour lui-même, dans une même elliptique pulvérisation du langage.¹²¹

Boulez reconnaît bien sûr dans cet abattage d'anciennes restraints l'avant-coureur, la préparation essentielle, de la nécessité de reconstruire, nécessité à laquelle il a répondu avec élan dans les années cinquante.

Un vers du célèbre sonnet écrit en 1876 à la mémoire d'Edgar Poe définit le travail dont il s'agit pour Mallarmé: 'Donner un sens plus pur au mots de la tribu'.¹²² Selon Noulet ce vers se rapporte à la fois aux deux aspects de l'esprit poétique:

En 12 syllabes, il est une poétique et une linguistique; il définit la mission du poète et son labeur d'écrivain; il implique une technique.¹²³

C'est du même labeur et de la même technique que parle Mallarmé lorsqu'il entrevoit en 1867 la possibilité de 'sortir [la Poésie] du Rêve et du hasard' et de la 'juxtaposer à la conception de l'Univers'.¹²⁴

Revenons momentanément sur le début du passage de *Crise de vers* cité plus haut:

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires ...

Au moyen de la construction de la phrase et précisément par l'intermédiaire des deux-points et du participe présent 'étant', Mallarmé crée chez le lecteur l'impression d'une identité quelconque entre 'la langue suprême' et la pensée. C'est comme si le manque d'une langue suprême est en quelque sorte expliqué par le fait que 'penser [est] écrire sans accessoires' et comme si la mise en mots de la pensée était, elle, la langue suprême. Il s'agit d'une nouvelle conception des rapports entre la pensée et le langage dans lequel elle s'exprime et ainsi d'une nouvelle façon de regarder le langage poétique qui, au lieu d'être simplement le moyen d'exprimer une pensée, en devient l'incarnation. L'expression et le moyen d'expression sont désormais inséparables.

Le moderne des météores, la symphonie, ... approche la pensée; qui ne se réclame plus de l'expression courante.¹²⁵

Cette phrase extraordinairement dense nous mène au cœur de la crise dont l'article de Mallarmé tire son nom. 'L'expression courante' est le langage poétique tel qu'il a été jusqu'ici. L'on ne peut ignorer l'implication de la part de Mallarmé d'une proximité excessive au langage du reportage et, en effet, dans le paragraphe suivant, le poète relie explicitement l'insuffisance de 'l'antique effort' à la prétention des poètes de 'traduire [le Mystère] par la bouche seule de la race'¹²⁶ Au lieu de 'ne montrer que la visée du Langage à devenir beau', comme le préconise Mallarmé dans une des *Notes* de 1869, il se sont contentés d' 'exprimer mieux que tout le beau'.¹²⁷ Autrement dit, 'l'antique effort' s'est fondé sur une acceptation du rapport conventionnel et jusqu'ici incontesté entre le langage et la matière.

Voilà pourquoi Mallarmé parle à Villiers d'une nécessité de purifier la poésie. Cette purification n'est autre que celle du langage qui est la matière première de la poésie. Lorsqu'il parle de 'la sortir du Rêve et du Hasard', le poète parle au fond de sortir les mots de l'ornière du fonctionnement désignatif et de les libérer des contraintes imposées par la nécessité quotidienne de se référer avec précision à la matière et de communiquer le sens immédiat des choses.

En parlant d'une juxtaposition de la poésie 'à la conception de l'univers', Mallarmé parle de l'acte de séparer consciemment deux utilisations du langage l'une d'avec l'autre. Il s'agit d'une part de l'utilisation quotidienne dont on se sert dans le but de décrire l'univers et dans laquelle on tâche de communiquer, de façon discursive, la conception qu'on s'en fait. De l'autre, il s'agit de l'utilisation poétique qui ne vise rien de moins qu'à se faire 'l'explication orphique de la Terre'.¹²⁸ Une lettre écrite en 1893 à Edmund Gosse nous fait pressentir la façon dont Mallarmé rêvait d'accomplir ce but.

Je fais de la Musique et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots ... mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole; où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe en toute pureté, sans l'entremise des cordes à boyaux et des pistons comme à l'orchestre, qui est déjà industriel; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement et silencieusement.¹²⁹

Dans cette lettre, Mallarmé fait ressortir clairement une distinction entre deux types de structure existant de façon solidaire dans une œuvre et dont le premier joue un rôle catalytique par rapport au second. Il signale la structure qui apparaît dans la disposition des mots et des phrases, celle qui est l'aboutissement démontrable du travail linguistique et syntaxique, bref du travail technique de l'écrivain. Cette structure se prêterait aisément à l'étude et à l'analyse critique. Son but est de produire 'magiquement' 'l'au-delà' que le poète désigne comme le véritable fruit de ses labeurs et qu'il appelle 'la Musique'.

'Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre les rapports',¹³⁰ écrit-il plus loin. Il s'agit ainsi d'une structure très différente qui échapperait totalement à l'analyse et qui consiste en ce qui se passe 'silencieusement' 'entre les lignes et au-dessus du regard'. Dans cette structure la parole 'ne reste qu'à l'état de moyen de communication

matérielle avec le lecteur'. Elle joue un rôle en quelque sorte mécanique ('touches de piano') et accessoire.

C'est à la lumière de cette conception double de la structure que devrait apparaître l'ambition mallarméenne de faire de son œuvre 'l'explication orphique de la Terre'. Orphée, dans la mythologie grecque, était musicien et poète, le plus grand qui ait jamais vécu. Mallarmé envisage de réaliser son ambition en 'un livre, architectural et prémédité'.¹³¹ L'association du nom d'Orphée à la conception d'une œuvre soigneusement et consciemment construite ne manque pas de rappeler la lettre à Gosse et la signification attribuée par Mallarmé à 'la Musique ... dans le sens grec'.

Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.¹³²

L'explication de la Terre ambitionnée par Mallarmé devait s'accomplir au moyen de cet acte. Lorsqu'il appelle le vers 'un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire'¹³³ le poète nous le présente comme une structure capable d'engendrer 'magiquement' et de façon mystérieuse ou 'orphique' une autre structure qui dépasse la description.

Une ligne, quelque vibration, sommaires et tout s'indique.¹³⁴

L'importance de la structure descriptible réside donc dans sa capacité à éveiller une conscience de l'indescriptible, dans sa capacité à 'présenter, d'après la haute esthétique, plutôt d'essentielles figures'.¹³⁵ 'La vertu des mots' pour laquelle le vers est 'une adoration'¹³⁶ n'est autre chose que cette capacité qui, sans 'le jeu de la parole',¹³⁷ resterait inexploitée et irréalisée.

Les buts métaphysiques de Mallarmé font partie intégrante de sa poétique et entraînent une conception de la structure dont le lecteur doit se rendre toujours compte.

... je réussirai peut-être; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble ... mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir.¹³⁸

Chaque œuvre devrait être considérée comme un effort pour réaliser en microsome la structure double qui, réalisée pleinement en macrosome, serait le livre 'architectural et prémédité' qui aboutirait à 'l'explication orphique de la Terre'.

La grande faute de l'étude de Deliège est de se refuser explicitement à l'acceptation de cette inextricabilité.

... the motivations [des poétiques respectives de Mallarmé et de Boulez] must be understood in the social and psychological contexts of their time, whose options were not at all the same ... The important thing is the undeniable existence of *Pli selon pli*, where the ineluctable conjunction occurs, where the convergences ... are evaluated in terms of forms and a content where objects merge.¹³⁹

Ainsi le critique présente-t-il la partie principale de son étude, s'engageant à faire l'analyse des rapport existant perceptiblement et de façon démontrable entre musique et texte dans la première *Improvisation* et *Pli selon pli*. Nous donnons ici un raccourci de cette analyse.

Deliège affirme que la forme du sonnet est conservée dans la musique, d'abord par l'intermédiaire d'une organisation très dirigée des espaces entre les strophes; ('structure of blank spaces') ensuite au moyen du traitement du vers dans la partie chantée.¹⁴⁰

Il traite d'abord de la musique qui sépare les strophes et signale certains procédés compositionnels par lesquels ces parties de la pièce se rapportent l'une à l'autre.

Il s'ensuit une analyse de la mise en musique du texte. Cette analyse démontre comment, au moyen des accords et des harmonies, Boulez traduit en musique la structure des rimes dans le sonnet, comment il fait ressortir l'importance de la célèbre rime en "i" et comment la ponctuation employée par Mallarmé est reflétée dans la musique. Deliège traite alors de ce qu'il appelle la mobilité du vers ('mobility of the verse'). Par mobilité, il veut dire la multiplicité de perceptions possibles du poème révélées par la musique. Ses principaux attributs sont:

1) la longueur du vers; 2) la distribution interne de durées et d'intensités; 3) la distribution des champs harmoniques; 4) la distribution des groupes d'instruments; 5) la mise en valeur des mots dominants et des syllabes marquées phonétiquement; 6) les liens entre les vers et les structures musicales.

Cette liste fait voir le caractère de la convergence telle que Deliège l'envisage. Il prétend éclairer la convergence de deux systèmes poétiques au moyen d'une explication détaillée des correspondances structurelles entre musique et texte. Il justifie sa manière d'agir en disant que les vœux de Mallarmé ne sauraient plus être considérés aujourd'hui.

Cette attitude s'oppose radicalement à la disposition d'esprit apportée par Boulez à son travail. Selon lui, l'intention du poète reste toujours pertinente:

Si je chante le poème, j'entre dans une *convention*: ... Le poète ne reconnaîtra sans doute pas, dès l'abord, son texte ainsi traité, car il ne l'a pas écrit dans ce but; jusqu'à ses sonorités lui deviennent étranges et étrangères, puisqu'elles se greffent sur un support non prévisible, et non prévu par lui; dans le meilleur des cas, et compte tenu de l'autonomie toujours existante de son poème, il reconnaîtra que, s'il devait y avoir intervention, il était nécessaire qu'elle fût celle-la.¹⁴¹

Cette constatation affirme un sentiment durable de responsabilité envers les vœux du poète et fait écho à l'intention explicite du compositeur de tenter, dans *Pli selon pli*, d'allier la musique aux poèmes non seulement sur le

plan formel, mais aussi sur celui 'de la signification émotionnelle'.¹⁴² Deliège reconnaît un certain désavantage dans l'action de s'en tenir à l'étude d'une seule des *Improvisations*, mais le caractère de ses réserves ne sert qu'à mettre l'accent encore une fois sur sa répugnance à considérer la convergence entre le poète et le compositeur autrement qu'à la lumière d'une explication des rapports formels entre texte et musique:

A choice had to be made: either to indicate a certain number of examples having a bearing on various specific and consistent points in the course of an overview of all the *Improvisations*, in which case one would end up with a larger number of facts worthy of attention, but selected from references chosen with the risk of being arbitrary, or to undertake an in-depth analysis within a limited area, but without selecting a perspective. Having to opt for one or the other, for reasons of length, it seemed that the restricted programme would lead to more objectivity and would reveal more of the underlying and less known characteristics of Boulez's work.¹⁴³

Il faut croire qu'en parlant d'un manque de perspective Deliège se réfère ici à la diversité des rubriques employées au cours de l'article. Mais ces rubriques ne témoignent-elles pas, dans leur ensemble, d'un seul point de vue et d'une perspective très clairement définie? Le point de vue adopté par Deliège le met en mesure d'éclairer la façon dont Boulez s'est servi du poème afin d'organiser la musique dans une des trois pièces au centre de *Pli selon pli*. Cet éclaircissement n'éclaire pas la conjonction entre le compositeur et le poète. Boulez parle très explicitement d'une progression et d'un approfondissement en ce qui concerne les rapports structuraux dans les trois pièces:

Au fur et à mesure, ces *improvisations* sont une analyse de la structure du sonnet, mais d'une façon de plus en plus détaillée, de plus en plus profonde. C'est pour cela que je les ai appelées *Improvisations I, II, III*.¹⁴⁴

Deliège ignore jusqu'aux implications pratiques de cette constatation et fait aussi passer sous silence le fait que 'les deux pièces d'extrême ont ... une forme complètement indépendante du poème'.¹⁴⁵ Ces omissions mettent en

cause la valeur de son étude en tant que contribution à la compréhension de la rencontre esthétique entre Boulez et Mallarmé.

Afin d'éclairer la conjonction entre le poète et le compositeur, il faudrait remettre cette *Improvisation* dans le contexte de l'œuvre entière dont elle n'est qu'une 'portion faite'.¹⁴⁶ On retrouve déjà dans cette nécessité un trait du Mallarmé que nous connaissons. On en vient aussi aux prises avec le problème inéluctable et capital que pose le sous-titre de l'œuvre, à savoir *Portrait de Mallarmé*. Nous aborderons ce problème dans le chapitre suivant.

NOTES

1. OC 648
2. OC 367
3. Voir OC 543
4. OC 543
5. OC 543
6. *Œuvres complètes*, volume II, p.1276
7. *Œuvres complètes*, volume II, p.1276
8. Voir OC 367
9. OC 367-8
10. *Correspondance* 4, p.233
11. OC 646
12. OC 402
13. OC 403
14. OC 544
15. OC 403
16. OC 647

17. OC 403
18. OC 649
19. *Correspondance 4*, p.233
20. OC 870
21. Voir OC 649
22. *Correspondance 1*, p.137
23. OC 870
24. OC 386
25. OC 387
26. OC 543
27. OC 381
28. *Correspondance 6*, p.26
29. *Correspondance 6*, p.26
30. *Correspondance 2*, p.286
31. Voir OC 648
32. *Correspondance 2*, p.286
33. *Correspondance 3*, p.133-4

34. L.J. Austin attire l'attention sur une méconnaissance analogue perpétrée par d'autres critiques de Mallarmé. Il signale en particulier la théorie de Gustave Lanson (*Histoire de la Littérature française*, Paris, 22nd édition, p. 1129) qui voudrait voir chez Mallarmé l'intention de faire des mots "musical sounds that produce emotion and evoke images" et de les dénuer de leur intelligibilité. Austin fait remarquer que Valéry, lui aussi, donne quelquefois d'impression d'avoir partagé ce point de vue. (*Mallarmé on Music and Letters*, p.22)
35. L'article fut publié en Allemand en 1960. La traduction anglaise dont sont tirées nos citations date de 1964. (*die Reihe 6: 'Speech and Music'*)
36. *Music and Serialist Thought*, p.12
37. *Music and Serialist Thought*, p.12
38. Voir le souvenir d'Henri de Régnier dans *Figures et Caractères*, p.117. Cité par S. Bernard: *Mallarmé et la Musique*, p.23.
39. Voir *The Musical Analogies in Mallarmé's "Un Coup de dés"*, p.69.
40. *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé* , p.71.
41. Voir *Music and Serialist Thought*, p.11
42. *Music and Serialist Thought*, p.14
43. OC 543
44. *Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé*, p.71
45. *Point de repère*, pp.154-5.
46. OC 649
47. *Par volonté et par hasard*, p.64.
48. *Musique en jeu XI*, p.75

49. *Musique en jeu XI*, p. 75 ; OC 663
50. Voir p.90 plus haut
51. *Points de repère*, p.151
52. *Points de repère*, p.152
53. *Relevés d'apprenti*, p.31
54. *Musique en jeu XI*, p.98; *Geste - texte - musique*, p.119
55. OC 649
56. *Musique en jeu XI*, p.98; *Geste - texte - musique*, p.119
57. *Correspondance 2*, p.286
58. OC 648
59. OC 648
60. OC 542
61. OC 328
62. *Geste - texte - musique*, p.107
63. *Mallarmé's 'Divine Transposition'*, p.1
64. *"Du fait à l'idéal"; la transposition mallarméenne*, p.293
65. *"Du fait à l'idéal"; la transposition mallarméenne*, p.291

66. OC 522
67. *Correspondance 2*, p.266
68. OC 366
69. OC 368
70. Voir OC 663; OC 875
71. OC 663
72. Dans Pierre Boulez, *A Symposium*, pp.99-125
73. *The convergence of two poetic systems*, p.104
74. *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, p.83
75. OC 363-4
76. *Mimologiques*, pp.271-2
77. Voir *Correspondance 1*, p.243
78. OC 364
79. OC 364
80. OC 364
81. OC 967
82. OC 361

83. OC 363
84. OC 867
85. OC 867
86. OC 70
87. *Correspondance* 2, p.266. Invité par Léon Orger à définir la poésie, Mallarmé a écrit:
"La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence: elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle".
88. OC 368
89. Les six derniers paragraphes de *Crise de vers* font partie de l'*Avant-Dire* au *Traité du Verbe* de René-Ghil, publié en 1886. Leur placement à la fin de *Crise de vers*, dont les autres parties datent de 1892 et de 1896, est significatif et justifie, selon nous, l'interprétation proposée ici.
90. OC 368
91. OC 492
92. OC 656
93. OC 368
94. OC 384
95. OC 366
96. OC 384
97. OC 73

- 98. OC 869
- 99. *Correspondance 1*, p.234
- 100. *Correspondance 1*, p.234
- 101. *Correspondance 1*, p.259
- 102. OC 663
- 103. OC 872
- 104. OC 378
- 105. *Correspondance 1*, p.315
- 106. OC 365
- 107. *Points de repère*, p.57
- 108. *The convergence of two poetic systems*, p.104
- 109. OC 643
- 110. *Correspondance 1*, p.243
- 111. OC 645
- 112. Voir OC 360
- 113. OC 866
- 114. OC 867

115. *Relevés d'apprenti*, p.174
116. *Relevés d'apprenti*, p.203
117. *Par volonté et par hasard*, p.122
118. *Points de repère*, p. 224
119. *Points de repère*, p.201
120. *Points de repère*, p.204
121. *Relevés d'apprenti*, pp.273-4
122. OC 70
123. *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, p.60
124. *Correspondance 1*, p.259
125. OC 365
126. OC 365
127. OC 853
128. OC 663
129. *Correspondance 6*, p.26-27
130. *Correspondance 6*, p.27
131. OC 663

- 132. OC 647
- 133. OC 368
- 134. OC 522
- 135. OC 337
- 136. OC 492
- 137. OC 368
- 138. OC 663
- 139. *The conjunction of two poetic systems*, pp.104-105
- 140. *The convergence of two poetic systems*, p.107
- 141. *Relevés d'apprenti*, p.59
- 142. *Points de repère*, p.195
- 143. *The convergence of two poetic systems*, p.124
- 144. *Par volonté et par hasard*, p.123
- 145. *Points de repère*, p.194
- 146. OC 663

CHAPITRE V

Pli selon pli: l'inauguration d'un portrait.

*Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness.*¹

(i)

Tous les créateurs sont des prédateurs. La prédation est un droit essentiel, à condition qu'il s'accompagne de vitalité et de prolifération.²

Cette constatation comporte un principe de base de la création telle que Boulez la conçoit. Elle illumine, bien sûr, l'attitude du compositeur envers d'autres musiciens. Mais elle nous fournit aussi un fond contre lequel devraient apparaître les rapports entre Boulez et Mallarmé, un fond qui nous permet de pénétrer le vrai caractère de l'attraction exercée par le poète sur le compositeur. *Pli selon pli*, *Portrait de Mallarmé* a été écrit entre 1957 et 1962. L'œuvre couvre donc une période où la pensée du compositeur était dominée par les recherches linguistiques et formelles, recherches vraiment sans précédent en matière de musique et motivées sur l'espoir de fonder une nouvelle poétique et de susciter 'une manière autre d'écouter'.³

C'est en ce point précis que la musique manifeste peut-être son plus grand retard, par rapport à la poésie, par exemple

dit-il dans *Recherches Maintenant*. C'est pourquoi Boulez s'est tourné vers les écrivains. Chez eux, et surtout chez Mallarmé, il a retrouvé des préoccupations qui faisaient écho aux siennes. Abstraites de leur contexte littéraire, les recherches et les principes esthétiques du poète se relient, selon Boulez, aux recherches de quelques rares esprits, tels Debussy et Cézanne, pour aboutir à une conception de la création et de la créativité qui

est l'image en petit de l'époque moderne. À la base de cette conception on trouve une croyance à la nécessité d'entreprendre des recherches techniques de grande envergure afin de pouvoir mettre en œuvre une sensibilité à laquelle les anciens langages et les anciennes formes ne satisfont plus. En art, il ne suffit plus de rêver sa révolution, il faut aussi désormais la construire.⁴

Dans *Son et verbe*, Boulez nous fait observer que ce sont 'les poètes ayant travaillé sur le langage lui-même ... qui laissent sur le musicien l'empreinte la plus visible'⁵ Mais c'est dans le contexte d'un refus non-équivoque de tout empiètement sur la séparation des arts poétique et musical qu'il faut s'approcher de cette constatation. Boulez affirme que 'la technique musicale [est] tellement spécifique qu'elle écarte automatiquement toute influence directe.'⁶ Quatre ans plus tard, en 1962, il s'explique d'une façon plus détaillée sur le caractère de l'interaction qu'il envisage.

Personnellement, je crois beaucoup en cette réciprocité des influences dans le domaine de la littérature et de la musique, non point seulement par la collaboration effective, directe, mais au moins autant par la transmutation de modes de penser, qu'on avait cru spécifiques à l'un ou à l'autre de ces moyens d'expression. Est-ce une chimère, strictement réservée à mon utopie individuelle? (chimère, si l'on veut: ma chimère m'est chère...) ⁷

Mallarmé aurait reconnu dans cette utopie une île familière ou, du moins, une croyance profondément enracinée à sa propre pensée.

On ne saurait se méprendre sur l'attitude du compositeur envers Mallarmé. À l'époque le poète avait pour lui une importance profonde en qualité d'innovateur et il reconnut dans les principes qui guident la pensée esthétique de ce compatriote un rapport avec ses propres recherches et une pertinence à l'évolution de la pensée esthétique en musique. C'est indubitablement dans le contexte assez abstrait de cette communauté de préoccupations théoriques et esthétiques qu'il faut considérer l'attirance qu'a Boulez envers l'œuvre mallarméenne. C'est cela, précisément, qu'il explique

à Célestin Deliège lorsque ce dernier l'invite à parler de la genèse de *Pli selon pli*:

Mallarmé a essayé de repenser les données fondamentales de la grammaire française. Il l'a manifesté dans ses poèmes d'une façon extraordinairement dense. Même ses proses, qui sont moins condensées, même ses conférences, portent la trace de cette obsession de refaire un langage français avec une syntaxe légèrement différente. C'est ce qui m'a le plus influencé dans Mallarmé.⁸

Le propos de Boulez sur le caractère du travail linguistique de Mallarmé reste général. Mais en parlant de sa syntaxe 'légèrement différente' il signale l'essentiel de la langue 'inventée' par Mallarmé. C'est par son intermédiaire que le poète visait à séparer définitivement le langage poétique du langage journalistique. Il affirme cette intention dans une lettre à Gosse où il se défend contre une accusation d'obscurité:

Je ne vous chicane que sur l'obscurité; non, cher poète, excepté par maladresse ou gaucherie, je ne suis pas obscur, du moment qu'on me lit pour y chercher ce que j'énonce plus haut, ou la manifestation d'un art qui se sert - mettons incidemment, j'en sais la cause profonde - du langage; et le deviens bien sûr! si l'on se trompe et croit ouvrir le journal.⁹

Ainsi Boulez observe que Mallarmé fait de la syntaxe française 'un instrument original, au sens littéral de ce terme'.¹⁰ Rappelons que Boulez espérait faire du langage musical un instrument comparable, capable d'enchâsser la sensibilité de son époque.¹¹

De l'aveu du compositeur, *Pli selon pli* témoigne d'une 'démarche de progression'¹² en ce qui concerne son utilisation de la poésie. Il s'était déjà servi des poèmes de René Char dans le *Marteau sans maître* et de ceux d'Henri Michaux dans *Poésie pour pouvoir*. Mais le sous-titre *Portrait de Mallarmé* fait comprendre une attitude toute particulière envers le poète symboliste. Il est question non seulement de l'utilisation d'une poésie, mais surtout de la reconnaissance d'un rapport esthétique de grande envergure qui dépasse de loin le simple établissement d'un rapprochement entre

poème et musique. L'intention principale du portrait boulézien de Mallarmé est de pénétrer et d'expliquer, au moyen d'une composition musicale, le caractère essentiel d'une pensée esthétique qui est, d'après lui, au centre du concept moderne de l'art. Ainsi il voit la poésie mallarméenne comme représentant d'un mouvement auquel s'associait également la musique de Debussy et la peinture de Cézanne.

On ne saurait ... passer sous silence que l'un des moteurs de Debussy fut Mallarmé - hors symbolisme -, et que certaines acquisitions vertigineuses du poète n'ont encore été rejointes. Nous ne pouvons oublier que le temps de Debussy est également celui de Cézanne dont l'envergure se mesure encore avec prudence - hors impressionisme. Devons-nous, pour ces raisons, établir un fait Debussy-Cézanne-Mallarmé à la racine de toute modernité? N'était le caractère légèrement autarcique de l'entreprise, on y recourrait volontiers.¹³

(ii)

Pli selon pli comporte cinq pièces basées sur cinq sonnets de Mallarmé. Le titre qui, selon le compositeur, 'indique le sens, la direction de l'œuvre',¹⁴ est extrait d'un sonnet que Boulez n'utilise pas dans sa transposition musicale. C'est de ce sonnet-ci que nous voudrions parler d'abord.

Il est convenable que le titre d'une œuvre qui célèbre la rencontre esthétique entre compositeur et poète soit tiré d'un poème qui, lui aussi, salue l'amitié. Si à l'époque où il s'est mis à écrire *Pli selon pli* Boulez avait vécu depuis longtemps dans la compagnie de l'œuvre de Mallarmé, l'écriture de cette œuvre marque néanmoins une nouvelle étape dans ses relations avec cette poésie. Cette évolution fait écho à la 'soudaineté' de l'amitié dont Mallarmé parle dans *Remémoration d'Amis belges*.

Le sonnet, publié en 1893, a été écrit à la suite d'une visite en Belgique où Mallarmé fit, en 1890, une série de conférences sur Villiers de l'Isle-Adam.

Selon Thibaudet, le poète a visiblement voulu identifier l'impression d'une brume qui se dissipe 'à un fait très ordinaire qui est une forme normale de la paramnésie: croire, après quelques instants d'une compagnie nouvelle et sympathique, que toujours nous l'avons connue'.¹⁵

Il ne s'agit pas dans le poème d'un simple brouillard qui enveloppe de l'extérieur les pierres de la ville de Bruges. Il s'agit d'une substance qui se dégage de la pierre et fait en quelque sorte partie d'elle¹⁶ ('vétusté') mais qui a, en même temps, une existence indépendante non seulement de la pierre ('furtive d'elle et visible') mais, paraît-il, de tout ('semble par soi apporter une preuve'). La pierre de Bruges est comme le lieu d'un mouvement circulaire. Elle est à la fois conservatrice du passé et source d'une durabilité qui assure et affirme la continuité. Le poème se présente à la fois comme le récit d'un processus extraordinaire de fécondation et d'une naissance exceptionnelle. Nous allons voir comment ce thème, qui revient dans les poèmes utilisés dans *Pli selon pli*, fait de ce sonnet une espèce d'allégorie des relations entre poésie et musique dans l'œuvre de Boulez.

Considérons brièvement comment le thème de la naissance se développe dans les cinq poèmes choisis par le compositeur. Il s'agit dans *Don du Poème* de l'annonce d'une naissance, mais d'une naissance difficile, 'horrible' dit Mallarmé,¹⁷ et d'un rejeton faible qui a besoin d'être recueilli et soigné. L'enfant naît, issu d'une 'nuit d'Idumée'. Ce mot lui attribue une genèse complexe que Denis Saurat explique en se référant à une légende juive. Selon cette légende les rois d'Idumée étaient

des êtres sans sexe, se reproduisant sans femmes ... Le poète fait son poème seul, sans femme, comme un roi d'Idumée, monstrueuse naissance.¹⁸

Jean-Pierre Richard aussi discerne une thématique d'auto-enfantement dans le poème: selon lui

"Idumée" semble bien avoir suggéré à Mallarmé ... la notion d'un avènement miraculeux, chaste, tout artistique, d'une naissance vierge et vivace à la fois, d'une parthénogenèse.¹⁹

Le sonnet de la première *Improvisation*, *Le vierge le vivace et le bel aujourd'hui* fournit l'arrière-plan de cette naissance. Le thème du poème est celui de l'impuissance créatrice. Comme dans *L'Azur*, le poète est obsédé par un idéal et torturé par son impuissance à l'atteindre. Ce thème est, en vérité, l'arrière-plan de tout l'œuvre de Mallarmé et comme le démontre Gardner Davies dans son étude du *Coup de dés*, le poète s'est mis très consciemment à écrire et à publier en dépit d'un sentiment persistant d'être impuissant à accomplir son ambition réelle.²⁰

Le poète dépeint dans ce poème l'état d'esprit essentiellement ambivalent et tiré entre deux extrêmes qui caractérise l'artiste. Selon André Rouveyre 'ce sonnet, avec son symbole transparent, reste moralement l'un des meilleurs portraits de Mallarmé par lui même'.²¹ Comme l'immobilité de la fin du sonnet s'oppose au mouvement vif de son commencement, la force créatrice est menacée à tout coup par l'impuissance.

Dans *Une dentelle s'abolit* le poète donne un aperçu de ce qui pourrait être un nouveau mode d'engendrement, un nouveau mode de créer. Selon Jean-Pierre Richard le premier quatrain dépeint un 'climat d'insatisfaction' qui est expliqué dans le deuxième quatrain où

la fuite blême signifie bien la naissance avortée ... Le mariage du même au même signifie ici stérilité ...²²

Ce critique voit dans les tercets le retournement de tout cela: de la mandore 'merveilleux "instrument spirituel" ', jaillit 'une musique née de rien'.²³

Une opposition entre quatrains et tercets, entre l'absence de lit et la présence de la mandore a été discernée aussi par Noulet²⁴ et c'est en effet une opposition que nous ne pouvons pas ignorer. Mallarmé l'amène très

délibérément au moyen du mot-charnière 'mais'. Il ne nous semble pourtant pas qu'il s'agisse exclusivement d'un contraste. Les deux parties du poème sont, au contraire, liées d'une façon assez spéciale. La stérilité discernée par Richard dans 'l'unanime conflit' de dentelles ne saurait être absolue. Au moyen du verbe 'flotte' Mallarmé signale un mouvement qui s'y oppose et qui prête en même temps aux quatrains une certaine qualité positive. Les deux derniers vers du poème reprennent la thématique d'auto-genèse déjà rencontrée dans *Don du Poème*. Ils renvoient à 'l'absence éternelle de lit' du premier quatrain, la faisant voir non pas comme symbole de stérilité mais, au contraire, comme délaissement nécessaire de l'ancien mode de créer et comme préparation du nouveau. Lu comme cela, le poème se présente comme l'effort pour répondre symboliquement à la question posée dans la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam: 'Sait-on ce que c'est qu'écrire?'²⁵

Rappelons que la création littéraire revenait pour Mallarmé à une espèce de renouvellement du langage par l'intermédiaire du langage lui-même. Déjà dans les *Notes* de 1869 il parle d'expliquer le langage dans le "Langage".²⁶ Rappelons aussi 'l'étrange et passionante femme', Mme Georgette Leblanc, qui 'accentue la notion que l'art, dans ses expressions suprêmes, implique une solitude'. La chanteuse produit elle-même sa propre musique; 'elle-même est la source lyrique et tragique'.²⁷ Cette identité entre source et émanation rend son art particulièrement précieux à Mallarmé et représente pour lui un idéal qu'il voudrait atteindre en poésie.

Pour sa troisième *Improvisation*, Boulez a choisi *A la nue accablante tu*, un des poèmes les plus difficiles de Mallarmé. Le cadre est celui d'une mer agitée par l'orage. Il vient de se passer quelque événement catastrophique dont l'écume qui moutonne toujours sur l'eau est le seul témoin. L'existence de l'écume est inextricablement liée à ce qui s'est passé. Elle marque la catastrophe, étant le résultat de la tempête, et aussi, peut-être, de la perturbation amenée par l'engloutissement d'un navire ou par la noyade d'une sirène.

Richard attire notre attention sur la double appartenance de l'image de l'écume dans la mythologie mallarméenne: elle relève à la fois de la thématique du vierge et de celle de l'érotique et de la fécondité.²⁸ Ce n'est pas seulement chez Mallarmé que cette dualité existe. Elle renvoie à la mythologie grecque où le nom de la déesse de l'amour et du désir sexuel fait écho à ses origines: 'Aphrodite' veut dire 'née de l'écume' et selon la légende, cette déesse est sortie de la mer sur la crête d'une vague. Noulet affirme une référence à ce mythe dans *Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos*.²⁹ Cohn parle de la croyance de certains mythologues à l'écume comme origine des sirènes et suggère une conscience possible chez Mallarmé de cette notion ancienne.³⁰ Quoi qu'il en soit, Mallarmé s'est très tôt approprié la légende d'Aphrodite. Dans un poème de jeunesse, intitulé *Chant d'ivresse* nous retrouvons les vers suivants:

- Vague d'azur
Toi dont la blanche écume
Fut mère de Vénus³¹

L'importance du thème de la naissance est ainsi soutenue d'une façon subtile mais non moins remarquable dans ce troisième sonnet choisi par Boulez. Selon Noulet c'est un poème derrière lequel on voit 'le rêve immense du poète, l'œuvre-synthèse qui eût pu faire échec au hasard, le Livre unique, expression totale du monde'.³² Tout ce qui reste de l'effort surhumain de Mallarmé, comme du désastre inconnu dans le poème, c'est: 'Rien, cette écume, vierge vers'.³³

Ce premier vers de *Salut*, poème placé par le poète en exergue de l'édition Deman de *Poésies*, fait soupçonner un certain mépris ou, tout au moins, un sentiment de déception chez le poète à la contemplation de l'écart entre l'œuvre accomplie et l'œuvre envisagée. Un sentiment encore plus morne domine dans *A la nue accablante tu* L'impuissance créatrice du sonnet de la première *Improvisation*, et l'aperçu 'd'autre chose' dans celui de la deuxième, aboutissent dans ce troisième sonnet à la reconnaissance d'un échec inévitable, atténué seulement, mais pourtant décisivement, par

l'existence de l'écume. Comme les 'portions faites'³⁴ qui prouveraient la praticabilité du Livre absolu, celle-ci est la preuve durable et indéniable qu'il s'est passé quelque chose.

Datés respectivement de 1885, 1887 et 1895, les trois sonnets marquent une progression dans l'investigation mallarméenne du caractère de l'œuvre d'art et de sa production. Cette investigation est le fil conducteur à la fois du cycle composé par Boulez et de l'œuvre entière du poète.

Boulez choisit le *Tombeau* de Verlaine comme source de la dernière pièce de son cycle. Le choix d'un des tombeaux de Mallarmé n'étonne guère: chez lui ce titre s'attache toujours à un poème dont le but est de célébrer l'artiste immortalisé en son œuvre. Nous voudrions tâcher, pourtant, de démontrer comment ce sonnet, le dernier qu'ait écrit le poète, et publié pour la première fois en 1897, fournit une conclusion harmonieuse à la série de poèmes choisis par le compositeur pour son 'portrait de Mallarmé'.

Le paysage du premier quatrain, celui du cimetière des Batignolles où est enterré Verlaine, s'associe à la froidure glaciale du sonnet de la première *Improvisation*. Mais, de même que la noirceur du roc dans *Tombeau* s'oppose à la blancheur du lac et du cygne qui domine dans *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, l'esprit qui anime les vers de ce quatrain est tout le contraire de celui qui pénètre l'autre poème. Dans *Tombeau*, loin du doute et des questions angoissées, nous nous retrouvons en présence d'une affirmation de la convenance de 'la tenue' verlainienne, tenue méprisée et malcomprise du vivant du poète.³⁵

Le deuxième quatrain prolonge et approfondit cet optimisme. Le deuil est en quelque sorte l'instrument d'une transformation qui permet la reconnaissance de la gloire réelle de l'œuvre et ainsi du poète lui-même. La naissance irréalisée d' *Une dentelle s'abolit* est remplacée ici par la réalité de l'œuvre accomplie dont le scintillement 'argentera la foule' (vers 8) et qui garantira au poète une place permanente dans la mémoire humaine.

Les tercets sont comme le retournement de la catastrophe du sonnet de la troisième *Improvisation*. La finalité de la mort de Verlaine n'est qu'apparente. En réalité, le poète continue de vivre, 'caché parmi l'herbe' (vers 10). C'est comme si les contradictions entre la vie bohémienne et le don poétique ont été finalement résolues en une gloire qui unifie le poète et son œuvre et lui assure une durabilité indestructible dans sa poésie.

'Solitude, récif, étoile'³⁶: ce vers tiré de *Salut* résume, selon Gardner Davies, l'existence du poète:

Solitude évoque la vie du poète, *récif* sa mort, et *étoile* la gloire qui lui survit.³⁷

Lu en conjonction avec le vers qui le précède, il fournit une espèce de formule au prétendu créateur. Mais il peut également se voir comme la relation d'une vie vouée à la création et précisément des trois étapes de cette vie que nous venons de discerner dans le cycle de poèmes choisi par Boulez. L'acte créateur s'accomplit dans la solitude. On dira avec justesse que cet auto-accouchement est loin d'être particulier à un seul poète, qu'il est simplement le sort de l'artiste. Pourtant nous avons vu comment Mallarmé s'en préoccupait. Le processus de créer avait pour lui une importance toute spéciale attestée par sa réapparition continue comme sujet des écrits, tant poétiques que théoriques, du poète.

Le *récif* est l'impuissance, la menace permanente et effrayante de l'échec. La conscience chez Mallarmé de cette menace était exceptionnellement aiguë. Elle se faisait sentir sur deux niveaux, d'abord au niveau pratique des contraintes imposées par les devoirs professoraux; ensuite au niveau plus large et beaucoup plus intimidant de l'immensité de la tâche artistique qu'il avait entreprise.

Finalement *l'étoile* est la réalité engendrée par la poésie, la durabilité de l'œuvre qui constitue le 'salut' voulu et ultime et la seule 'éternité' que Mallarmé reconnaisse.

Cette durabilité nous ramène à *Remémoration* qui est selon Noulet 'éminemment le poème de la durée'³⁸ et dont Boulez a tiré l'expression qui lui sert de titre. Ce titre 'indique le sens, la direction de l'œuvre', dit Boulez dans la notice de l'enregistrement. Et il continue:

Dans ce poème, l'auteur décrit ainsi la manière dont le brouillard, en se dissolvant, laisse progressivement apercevoir les pierres de la cité de Bruges. De même se découvre au fur et à mesure du développement des cinq pièces, pli selon pli, un portrait de Mallarmé.³⁹

Nous venons de voir comment un certain dépliement s'accomplit dans la juxtaposition des cinq poèmes. Le traitement de la poésie dans les *Improvisations* fait voir une autre espèce de dépliement: d'une *Improvisation* à la prochaine il y a comme une distorsion progressive et voulue des textes. Tandis que dans la première le poème 'lu' est très proche, dans la mesure où les mots se laissent aisément comprendre, dans la troisième, le rapport formel entre poésie et musique est devenu si fort que le poème est comme englouti dans la musique.

Mais la signification la plus profonde du titre est à chercher, nous semble-t-il, dans le caractère exceptionnel de l'expression 'pli selon pli'. Comme le remarque Eric Wayne dans un article écrit en 1981, elle est elle-même un exemple de l'innovation linguistique pratiquée par le poète.⁴⁰ Cet usage central de 'selon' ne se retrouve pas dans Littré et, afin de rendre l'expression normale, il faudrait remplacer 'selon' par 'à' ou 'par'. Mais ce serait détruire la force essentielle de l'expression mallarméenne qui souligne le sentiment d'identité et d'intimité qu'incarne toujours chez lui l'image du pli. On retrouve dans chacun des poèmes choisis par Boulez un écho de cette image.

L'aile est un des ces 'objets repliés' dont parle Richard.⁴¹ Dans *Don du Poème* 'l'aile saignante et pâle' renferme, malgré son triste état, l'énergie implicite d'un vol et donc d'un acte poétique. Réussi, le 'coup d'aile ivre' dans *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* aboutirait à la libération du

cygne ou à l'accomplissement de l'acte créateur. Le pli vient volontiers à l'esprit dans *Une dentelle s'abolit*, s'associant à la dentelle elle-même et à 'l'unanime blanc conflit' qui, lui, est une espèce de repliement, un tassement de parties identiques. Dans *A la nue accablante tu* le lieu de l'action est assimilé aux ailes d'un oiseau par le mot 'éployé'. Selon *Litttré* 'les oiseaux éployés sont ceux qui ont les ailes étendues'. Finalement, dans *Tombeau*, le mot revient dans le contexte de la gloire naissante du poète disparu. Les 'plis' du deuil sont 'nubiles', ce qui symbolise non seulement leur nouveauté⁴² mais aussi une potentialité prête à se réaliser et à se faire reconnaître. C'est par l'intermédiaire de la mort qu'est amené le 'mariage' qui rendrait identiques le poète et son œuvre. Mallarmé envisage un mariage analogue entre une œuvre créée par lui et Anatole, son fils mort tragiquement à l'âge de huit ans.

- mais si tu
veux, à nous
deux, faisons ..

une alliance
un hymen, superbe
- et la vie
restant en moi
je m'en servirai
pour

donc pas mère
alors ?⁴³

Le poète veut se servir de 'la vie restant en [lui]' afin d'écrire un poème qui annulerait la mort du petit garçon. Il s'agit d'une triple unité entre le poète, son fils et l'œuvre projetée. La question sur laquelle se termine la deuxième feuille mérite aussi l'attention. L'absence de la mère est significative dans le contexte de l'acte créateur envisagé par Mallarmé.

Mais il faudrait retourner à l'image du pli dans l'œuvre mallarméenne. L'idée d'identité y est implicite. Mais comme le remarque Richard

pour demeurer vivant et spirituellement efficace, le pli devra sauvegarder à la fois la proximité et la distinction de ses deux faces.⁴⁴

C'est donc une image particulièrement apte à suggérer le caractère de l'entreprise boulézienne. La recherche d'un 'équivalent musical, poétique et formel'⁴⁵ à la poésie de Mallarmé implique la recherche d'une expression musicale qui s'identifie en quelque sorte à l'expression poétique. La sauvegarde d'une distinction, deuxième qualité du pli, est constituée ici par la séparation des deux arts. Elle est assurée préalablement par la reconnaissance explicite du compositeur de la spécificité de la technique musicale.⁴⁶

Scherer appelle 'selon' 'la préposition mallarméenne par excellence'.⁴⁷ C'est un mot dont le poète se sert souvent et dans les sens les plus variés mais qui apporte, d'après ce critique, 'une nuance importante qui est toujours la même'. Scherer définit cette nuance de la manière suivante:

... l'idée qu'on observe une règle, qu'on agit en harmonie avec un certain principe ou un certain idéal, qu'une chose varie en fonction d'une autre, etc.⁴⁸

L'on ne saurait douter de la justesse de cette observation quant aux deux exemples qui se présentent dans les poèmes choisis par Boulez.

- (i) ... je sens
Que se devêt pli selon pli la pierre veuve ⁴⁹
- (ii) Selon nul ventre que le sien,
Filial on aurait pu naître.⁵⁰

L'usage quotidien revendiquerait 'à' ou 'par' dans le premier et 'de' dans le deuxième. Mais en se servant de 'selon' Mallarmé rend chaque fois l'idée d'un principe d'opération qui aboutit à une action parfaitement équilibrée.

Cet aperçu de l'usage mallarméen approfondit notre compréhension de l'attitude de Boulez. Au moyen du titre qu'il choisit, le compositeur fait voir

son intention d'agir en harmonie avec les principes de l'esthétique mallarméenne et de réaliser par l'intermédiaire de cette action harmonieuse un équivalent musical de la poésie.

(iii)

On ne peut oublier que Mallarmé était obsédé par la pureté formelle, par la recherche absolue de cette pureté: sa langue en porte témoignage, ainsi que sa métrique ... L'ésotérisme qu'on a presque toujours lié au nom de Mallarmé, n'est autre chose que cette adéquation parfaite du langage à la pensée, n'admettant aucune déperdition d'énergie.⁵¹

Boulez fait ressortir ainsi la force motrice de toutes les recherches linguistiques de Mallarmé et précise incidemment un des principaux éléments dans la lutte du poète pour justifier sa conviction que 'la Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence'.⁵²

Revenons momentanément sur la différence souvent réitérée par Mallarmé entre le langage poétique et le langage dit 'brut ou immédiat',⁵³ et sur les conséquences de cette différence pour l'emploi du langage et pour ses rapports avec la matière. L'entreprise 'qui ne compte pas littérairement' est celle 'd'exhiber les choses à un imperturbable premier plan'.⁵⁴ 'L'œuvre pure', par contre, 'implique la disparition élocutoire du poète'.⁵⁵

Le mot 'élocutoire' désigne la propension normale du langage à décrire d'une façon précise. Il se rapporte ainsi à une certaine manière de se servir du langage. La 'disparition élocutoire du poète' ne peut advenir qu'en résultat d'un renoncement à la pratique de 'nommer'⁵⁶ les choses et au moyen de faire cession aux mots eux-mêmes de l'initiative.⁵⁷ Cette cession, loin d'impliquer une désistance quelconque de la part du poète, implique au contraire un renouvellement en ce qui concerne la conscience linguistique ainsi qu'un soin extrême pour la technique et pour le travail constructeur

qu'a toujours compris l'art poétique. Le but visé par toutes les expériences syntactiques et typographiques de Mallarmé n'est autre chose que l'accomplissement de cet acte quelque peu paradoxal de cession.

Dans l'intention de préciser ses desseins littéraires, Mallarmé se sert souvent des analogies musicales. Ainsi 'le rythme [de l'Infini], parmi les touches du clavier verbal, se rend, comme sous l'interrogation d'un doigté, à l'emploi des mots, aptes, quotidiens'.⁵⁸ Comme les notes d'une gamme qui n'ont de signification que dans la mesure où elles servent à compléter un tout, les mots savamment juxtaposés dans un poème se dénuent de leur poids individuel. Il vivent, pour ainsi dire, entre eux et tirent l'un de l'autre la sève de leur existence.

Mais il y a une différence fondamentale entre le mot et la note. Hors de la gamme, celle-ci n'est qu'un son isolé, dépourvu de sens. Afin de s'imprégner de signification elle a besoin d'être mise en relations avec d'autres notes. Autrement dit, les notes tirent d'un acte de composition musicale toute leur signification.

Il en va autrement avec les mots. Même tout à fait isolés, ils se réfèrent à la matière. Ils signifient, et c'est cela qui rend nécessaire l'entreprise destructive de Mallarmé. Afin d'amener l'adéquation parfaite du langage à la pensée⁵⁹ signalée par Boulez il lui fallait d'abord trouver un moyen d'arracher les mots à leur fonction ordinaire et le poète voulait faire du vers lui-même l'instrument de cet arrachement. Ainsi la poésie se ferait à la fois moyen et but de l'acte créateur mallarméen.

L'impossibilité d'escamoter le caractère référentiel du mot fournit un moyen de protéger la poésie contre la non-signification, qui constitue pour Mallarmé l'essentielle infériorité de la musique. Alors la tentative de destruction qui sert de base à l'acte créateur chez le poète ne s'anime pas d'un désir de faire de la phrase poétique l'émule de la phrase non-signifiante de la musique. Elle a pour but de se servir des mots signifiants pour créer un

organisme auto-référentiel, analogue en cela à la musique, mais supérieure à celle-ci en vertu de son intelligibilité.

Les mots 's'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur les pierreries'.⁶⁰ Mallarmé se servait souvent de la pierre précieuse comme symbole du mot et notons qu'en dessous de cette 'traînée de feux' engendrée par une juxtaposition exacte de pierreries, celles-ci tiennent ferme. C'est comme si la permanence du langage, comme la pierre brute, laissait se dégager une essence fusible en dessous de laquelle elle se tient comme appui. Et cette simultanéité, qui est aussi une opposition et une réciprocité, est une partie essentielle de l'art comme Mallarmé le conçoit.

À propos de *Hamlet*, 'la pièce que je crois celle par excellence',⁶¹ Mallarmé écrit:

Qui erre autour d'un type exceptionnel comme Hamlet, n'est que lui, Hamlet.⁶²

Le personnage principal, source et unique sujet du drame, est un centre constant dont la complexité revendique d'être expliquée. Les personnages secondaires n'ont de signification que dans la mesure où ils détaillent l'identité de 'l'emblématique'⁶³ héros. Ces personnages sont animés de traits objectivés d'une 'figure seule'⁶⁴ qui, comme une idée vue poétiquement, 'se fractionne en un nombre de motifs égaux',⁶⁵ étant ainsi pour Mallarmé le symbole de la 'personnalité multiple et une'⁶⁶ évoquée par la voix désincarnée dans *De même*.

Lorsqu'il parle dans la *Préface* du *Coup de dés* de 'subdivisions prismatiques de l'Idée' qui se groupent 'près ou loin du fil conducteur latent' Mallarmé nous signifie une relation analogue entre la 'phrase capitale dès le titre introduite et continuée',⁶⁷ et le reste du poème. Il serait erroné de chercher à voir sur chaque double page l'évidence visuelle d'un tel groupement. Cette recherche aboutirait infailliblement au jugement proféré

par Gardner Davies pour qui l'impression première d'un 'motif principal entouré de ses dérivés' est contrariée par la conformité de la double page au 'principe habituel de l'écriture'.⁶⁸ Les revendications du poète portent selon nous, non pas sur les unités mais sur l'ensemble du poème et vient éclairer l'origine d'une forme dont 'un espacement de la lecture'⁶⁹ constitue la nouveauté.

En sa typographie *Un coup de dés* répond alors au plan de l'œuvre proposé en 1895 dans *Le Livre, instrument spirituel*. Dans cet essai le poète nous fait considérer l'effet qu'exercerait sur le lecteur une œuvre ainsi construite:

- un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi, considérable, phrase poursuivie, en gros caractère, une ligne par page à emplacement gradué, ne maintiendrait-il le lecteur en haleine, la durée du livre, avec appel à sa puissance d'enthousiasme: autour, menus, des groupes, secondairement d'après leur importance, explicatifs ou dérivés - un semis de fioritures.⁷⁰

Si 'un solitaire tacite concert se donne par la lecture, à l'esprit', c'est, notons-le bien, 'du fait de la pensée'.⁷¹ Le poète qui 'éveille, par l'écrit, l'ordonnateur de fêtes en chacun'⁷² doit quelquefois se réduire 'à une humilité de guide vers un édifice, mais capable d'en dire les pierres'.⁷³ Mallarmé s'adresse au lecteur, lui donnant un aperçu de la disposition typographique qui est, comme le dit Valéry, 'l'essentiel de sa tentative'⁷⁴ et dont la nouveauté [interrompt] 'le chœur de préoccupations'.⁷⁵ Bref, Mallarmé apprend à ses contemporains à lire.

L'organisation typographique du *Coup de dés* est le reflet d'un 'emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même'.⁷⁶ L'écriture du poème est, pour ainsi dire, le fractionnement 'en un nombre de motifs'⁷⁷ de la phrase capitale, fractionnement qui rend visibles et appréhensibles les ramifications d'une pensée dont la multiplicité constitue l'action du poème. Une évolution graduelle et irrésistible s'impose quant à

l'aperception de la portée de cette phrase au fur et à mesure qu'elle se déploie à l'intérieur du texte.

Comme le titre que nous pouvons lire d'un coup avant de nous lancer dans la complexité structurelle du texte proprement dit, la toute dernière phrase du poème s'isole d'une certaine façon. Selon Gardner Davies cette phrase finale 'élargit la portée [de la proposition centrale] comme la moralité d'une fable'.⁷⁸ En juxtaposant les deux phrases nous pouvons nous rendre compte plus facilement du caractère de cet élargissement.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ...

Toute Pensée émet un Coup de dés

Tout de suite une symétrie se fait voir. Elle relève en grande partie d'un changement grammatical très significatif. Le coup de dés qui est le sujet de la phrase titre est devenu l'objet de la phrase finale. Il s'est transformé en même temps en métaphore. Dépouillé de l'actualité impliquée au début, il est maintenant l'émanation de la pensée, aussi réfractaire et aussi abstrait que le hasard même.

Mais l'affirmation de l'impossibilité reconnue dans la phrase capitale n'aboutit pas cependant à l'acceptation d'un échec ultime. La symétrie entre la phrase du titre et la phrase finale suggère la continuation d'un effort, même désespéré, pour en triompher: la constellation aura, peut-être, lieu.

Malcolm Bowie discerne une certaine ironie dans la référence au jeu:

Mallarmé's reference to gaming has a special ironic grimness about it. For dice-throwers are not seekers after transcendence; to cast the dice, to play the game, is not simply to acknowledge that chance exists: it is an act of willing acquiescence in the way things are, a refusal to protest. The hidden motive of Mallarmé's utterance is clearly: would that things were otherwise and that dice-throwing *did* abolish chance.⁷⁹

Mallarmé est incontestablement un chercheur de la transcendance. Mais lorsqu'il écrit dans *La Musique et les lettres* que 'la Nature a lieu, on n'y ajoutera pas',⁸⁰ ou dans *Bucolique* que 'rien ne transgresse les figures du val, du pré, de l'arbre',⁸¹ ne témoigne-t-il pas d'un acquiescement analogue à celui des joueurs dont parle Bowie? Nous avons déjà vu que la poursuite de l'idéal n'incitait pas Mallarmé à s'évader des faits de l'existence. Tout au contraire. Elle le poussait à y faire front de toutes ses forces et c'est de cette confrontation que s'inspirent toutes ses recherches. Le *Coup de dés* aboutit à une reconnaissance et à une réaffirmation du sort et du devoir du poète obligé de se heurter sans trêve au caractère réfractaire et, jusqu'ici, irréductible de la matière. La constellation est le symbole de l'aboutissement heureux de cette lutte inégale, résultat non pas de la simple suppression des circonstances de la réalité mais, au contraire, de leur assimilation et de leur transcendance éventuelle.

'Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés'⁸² écrit Mallarmé dans *La Musique et les lettres*. Et là nous ne sommes pas très loin du concept de la constellation. Afin de s'en apercevoir il faut savoir relier d'une ligne imaginaire les étoiles individuelles. C'est seulement à la suite de cet acte imaginatif qu'elle se révèle. Et cet acte, ne revient-il pas en quelque sorte à un saisissement de rapports?

Une tension inhérente à l'existence est en quelque sorte responsable de cet aboutissement. C'est ce que la danseuse incarne pour Mallarmé en rendant visible, au moyen des mouvements de son corps, l'engendrement artistique:

La Cornalba me ravit, qui danse comme dévêtue; c'est-à-dire que sans le semblant d'aide offert à un enlèvement ou à la chute par une présence volante et assoupie de gazes, elle paraît, appelée dans l'air, s'y soutenir du fait italien d'une moelleuse tension de sa personne.⁸³

Lorsqu'il parle plus loin d'une 'extatique impuissance à disparaître qui délicieusement attache aux planchers la danseuse'⁸⁴ Mallarmé se concentre

sur la dualité qui caractérise selon lui toute expression authentique d'art et qui est la source de cette tension. L'acte créateur mallarméen s'allume à la fois d'une reconnaissance de cette 'impuissance à disparaître' et d'une croyance à la possibilité et à la nécessité d'en tirer profit. La relation aux planchers de la danseuse va de pair avec le caractère référentiel des mots étant une espèce de sauvegarde indestructible et pourtant capable en quelque sorte d'être dépassée. Dans *Crise de vers* Mallarmé présente ce dépassement comme but d'un 'jeu de la parole'.

À quoi bon la merveille de transposer un fait de la nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.⁸⁵

Le but de l'écriture poétique est ainsi d'aboutir à la suppression du 'proche ou concret rappel' qui offusque la centrale pureté de la matière. Cette suppression dépend d'un emploi du langage qui fait éclater la fonction descriptive quotidienne et fait du vers, de la phrase, du poème, un lacs relationnel où s'instaure et s'accomplit un rognage réciproque entre les parties composantes. Ce rognage volatilise le 'sens trop précis'⁸⁶ des mots et, ainsi, la matérialité des objets auxquels ils se réfèrent. Il laisse se dégager un sens moins précis mais infiniment plus profond qui se nourrit d'une 'réminiscence de l'objet'⁸⁷ mais dont le vague même le met en mesure de se 'soutenir dans l'air'⁸⁸ dans le domaine de l'idéal, domaine qui reste toujours impénétrable au langage non poétique 'brut et immédiat'.⁸⁹ Ainsi les visées poétiques ne sauraient être celles d'autres époques.

Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régit les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage; non le bois intrinsèque et dense des arbres. Quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompetés éveillent l'architecture du palais, le seul habitable; hors de toute pierre, sur quoi les pages se refermeraient mal.⁹⁰

En poésie alors il s'agit d'objets 'tus', évoqués, comme le dit Mallarmé dans *Magie*, par 'des mots allusifs, jamais directs'.⁹¹ La matérialité dissipée, la

'notion pure' découverte par l'intermédiaire d'un 'jeu de la parole',⁹² le sens authentique de l'objet est libre de s'envoler vers d'autres sens dégagés par d'autres objets allégés de façon semblable et doués d'une mobilité qui caractérise, selon Mallarmé, la réussite créatrice:

À l'egal de créer: la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut.⁹³

Cette phrase se prête à plusieurs interprétations. Peter Dayan en signale trois:

Is it a "notion échappant" which equals creation? Or the notion which is extracted from the object as the object (rather than the notion) escapes? Or simply the abstract concept of escaping object?⁹⁴

C'est justement la densité conférée par cette simultanéité de significations qui rend la phrase capable d'éveiller chez nous une conscience d'abord de la genèse et ensuite du caractère de 'l'objet tu'⁹⁵ mallarméen. Il est l'aboutissement voulu d'une subversion de la fonction désignative du mot, subversion qui dépend d'un bouleversement calculé des relations familières existant entre le langage et la matière. Comme nous l'avons vu le but ultime de Mallarmé était 'l'explication orphique de la Terre'⁹⁶ et l'opération linguistique envisagée par le poète fait penser, en effet, à la figure mythologique évoquée dans la lettre autobiographique. Selon la légende la musique d'Orphée enchantait non seulement les bêtes sauvages mais aussi les rocs et les arbres qui, ensorcelés par le son de la lyre, s'arrachaient, contre nature, de leurs places habituelles. De façon analogue l'emploi poétique du langage empêche en quelque sorte son fonctionnement normal.

Nous avons vu déjà comment le langage quotidien, loin de favoriser la poursuite de l'idéal, se présentait à Mallarmé comme l'entrave principale aux efforts poétiques pour l'atteindre.⁹⁷ Nous avons parlé aussi du besoin profond ressenti par le poète, à savoir celui de sortir le langage de l'ornière du fonctionnement désignatif afin de le rendre capable de réaliser son potentiel expressif.

L'atteinte de l'idéal, comme la 'fabrication du bonheur', dépend de la découverte d'un 'agencement'⁹⁸ satisfaisant. C'est ce que promet la syntaxe à la poésie.

Quel pivot, j'entends, dans ces contrastes, à l'intelligibilité? il faut une garantie

La Syntaxe -⁹⁹

Remarquons l'emploi éclairant du mot 'pivot'. Si la syntaxe sert à conserver 'la vaine couche d'intelligibilité'¹⁰⁰ dont le poète fait ressortir si souvent l'indispensabilité, elle fournit en même temps un moyen possible de faire valoir chez les mots une interdépendance et une réciprocité devant lesquelles s'amenuise la propension strictement référentielle du langage. C'est comme si le poète disposait d'un correctif dont l'emploi exact le mettait en mesure de détourner le langage de son but descriptif, d'en faire le moyen de délivrer les objets de leur matérialité ainsi que de l'empire de la matière et qui lui assurait en même temps la clef de l'intelligibilité dont dépend en fin de compte la réussite artistique.

Le refus mallarméen de la présentation directe des objets tient des exigences d'une poétique qui vise l'expression d'un idéal plutôt innommable et indescriptible qui échappe à toute tentative de représentation. Mallarmé appelle l'écrit un 'envol tacite d'abstraction'.¹⁰¹ L'écriture est un processus par lequel 'transparaît le secret de [la] signification des objets' à travers un 'voile de silence'.¹⁰² Un agencement poétique des 'mots aptes, quotidiens'¹⁰³ engendre un afflux d'idées qui incorporent l'essentiel des objets dont elles sont distraites.¹⁰⁴ Ces idées enchâssent, pour ainsi dire, la signification abstraite donc authentique des objets, et leur délivrance promet le triomphe sur la décomposition en matière et esprit, triomphe dont Mallarmé a rêvé depuis le tout début de sa carrière poétique.

Ce triomphe nécessite de la part du poète un acte dont il parle dans *La Musique et les Lettres*, celui de 'simplifier le monde' 'd'après quelque état

intérieur'.¹⁰⁵ L'on reconnaît dans cet 'état intérieur' 'l'horrible sensibilité' au moyen de laquelle le Mallarmé des années 60 est arrivé à 'avoir une vue ... de l'Univers'.¹⁰⁶ On y reconnaît aussi 'l'instinct simplificateur direct' qui, dans *Mimique*, amène

un hymen ... vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir: ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*.¹⁰⁷

Il s'agit de ce que Jean-Pierre Richard appelle 'une disposition toute mentale qui met l'univers en perspective'.¹⁰⁸ Mallarmé croyait pouvoir accomplir cette mise en perspective au moyen de l'écriture poétique. L'obsession du langage et de son usage qui pénètre les écrits théoriques du poète tient de cette croyance.

Le but de déceler, par l'intermédiaire des mots, ce qui d'ordinaire se cache fait reconnaître à Mallarmé 'une parité secrète entre les vieux procédés [de l'alchimie] et le sortilège que restera la poésie'.¹⁰⁹ À la différence de l'alchimie, cependant, où l'aboutissement se produit 'brutalement' en actes, 'l'opération [littéraire] tient entière dans la limite de l'idée. Or l'idée d'un objet seulement est mise en jeu par l'enchanteur de lettres'.¹¹⁰

C'est pourquoi Mallarmé voit dans l'économie politique l'héritier véritable de l'alchimie qui, selon lui, dépend d'un 'appareil de chimère' peu fait aux 'titres solitaires innés'¹¹¹ qui constituent la préoccupation du littéraire. Il y aperçoit une banalité fondamentale à laquelle s'oppose le potentiel d'indépendance et de plénitude auquel aboutit le sortilège de l'art littéraire, ce sortilège 'qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout'.¹¹² C'est donc de la mise en œuvre de ce sortilège que tient le désir ardent de Mallarmé de faire du langage un instrument d'allusion et de suggestion, capable de s'appliquer aux objets de façon à en saisir les rapports.

le *suggérer*, voilà le rêve, dit le poète à Jules Huret. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole ...¹¹³

Le mot 'constitue' nous laisse avoir un aperçu très significatif de quelque chose qui occupe une place centrale dans nos délibérations, à savoir la conception mallarméenne de la structure. D'une part il évoque l'idée de construction, de l'autre il affirme le caractère essentiellement mental et abstrait de ce qui est construit. Le poète, nous dit Mallarmé, est un 'serviteur ... de rythmes'¹¹⁴ qui amoncelle 'la clarté radieuse avec les mots qu'il profère'.¹¹⁵ L'œuvre entier de Mallarmé est témoin des efforts continus pour éveiller une conscience de la 'possibilité d'autre chose' et pour suggérer, au moyen d'une évocation des objets, la nature de 'ce qui là-haut éclate'¹¹⁶ Toute discussion des idées structurelles de Mallarmé doit se fonder sur une reconnaissance préalable de ce but et de l'intention concomitante de construire 'avec rien dans la main'.¹¹⁷ C'est cela le but de la subversion du fonctionnement normal du langage signalée plus haut. Au moyen d'un 'jeu de la parole'¹¹⁸ le poète dérobe les objets de leur individualité et les imprègne d'ambiguïté. Il oblige ainsi le lecteur à se rendre compte de ce que celui-ci néglige d'ordinaire. En même temps il l'oblige à reconnaître qu'il fait lui-même partie d'un tout logique. Cet éveil de la conscience fait partie de l'acte créateur et du devoir poétique.

Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence: y éveillant, pour décor, l'ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections. La totale arabesque, qui les relie, a de vertigineuses sautes en un effroi que reconnue; et d'anxieux accords. Avertissant par tel écart, au lieu de la déconcerter, ou que sa similitude avec elle-même, la soustraie en la confondant. Chiffuration mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres.¹¹⁹

Comme des appuis pénétrés d'intelligibilité, les 'quelques figures belles' empêchent 'la totale arabesque, qui les relie' de se fourvoyer en une fugacité décevante. L'œuvre ainsi construite doit être en quelque sorte le reflet de ce que le poète se propose de révéler. C'est ce qui justifie le 'décor' qu'est un poème.

À quoi bon le décor, s'il ne maintient l'image: le traducteur humain n'a, poétiquement, qu'à subir et à rendre cette hantise.¹²⁰

Au moyen du mot 'hantise', Mallarmé fait ressortir à la fois l'attitude obsessionnelle du poète et l'intimité du décor et de l'image, intimité déjà rendue claire par le verbe 'maintient'. Il n'est plus question de décrire; il s'agit plutôt de trouver le moyen de tenir quelque chose en place. Ainsi Mallarmé nous dit dans *Planches et Feuilletés* qu'«un ensemble versifié convie à une idéale représentation» à laquelle aboutit la lecture d'un livre.¹²¹ Il se donne de la peine pour indiquer les procédés qui y aboutissent, en faisant voir la façon dont il s'interpénètrent et se mettent en équilibre.

des motifs d'exaltation ou de songe s'y nouent entre eux et se détachent, par une ordonnance et leur individualité. Telle portion incline dans un rythme ou mouvement de pensée, à quoi s'oppose tel contradictoire dessin:

Comme toujours dans ses écrits théoriques, il se contente de confier, au moyen de quelques métaphores, le sujet de la représentation:

l'un et l'autre, pour aboutir et cessant, où interviendrait plus qu'à demi comme sirènes confondues par la croupe avec le feuillage et les rinceaux d'une arabesque, la figure, que demeure l'idée.

En nous disant où se passe la scène et comment elle se produit Mallarmé ne laisse aucun doute sur le caractère abstrait de la 'représentation idéale':

Un théâtre, inhérent à l'esprit, quiconque d'un œil certain regarda la nature le porte avec soi, résumé de types et d'accords; ainsi que les confronte le volume ouvrant des pages parallèles.¹²²

L'esprit, meublé de types et d'accords distraits à la nature au moyen du regard 'd'un œil certain', devient un théâtre où se passe 'une idéale représentation'. Dans *Le Mystère dans les lettres* le poète parle de l'esprit comme d'un 'centre de suspens vibratoire', capable de s'apercevoir des mots 'indépendamment de leur suite ordinaire, projetés, en parois de grotte'.¹²³ En sa qualité de poète, Mallarmé se sent contraint d'éveiller chez

le lecteur cette capacité de regarder différemment. Ainsi il écrit dans *Crise de vers*:

Qu'une moyenne étendue de mots, sous la compréhension du regard,
se range en traits définitifs, avec quoi le silence.¹²⁴

La théorie de Mallarmé anticipe sur certains aspects de celle des structuralistes contemporains. Selon Lévi-Strauss, par exemple, les universaux de la culture humaine existent exclusivement au niveau de la structure, jamais au niveau du fait manifeste.¹²⁵ Au moyen de l'écriture Mallarmé visait à pénétrer au delà des apparences et c'est au moyen d'une pénétration ainsi accomplie que devait se révéler le sens de l'univers.

C'est comme si quelque chose devait se former sous le regard, une image, ou plutôt une structure, quelque chose qui tire du regard l'essentiel de son être et rend ainsi une signification vaste et indéfinissable. Les 'figures belles', placées comme des clous 'aux intersections',¹²⁶ en assurent l'intelligibilité. Telle est la fonction indispensable, mais bornée, des images poétiques dont la peinture a préoccupé depuis toujours les poètes et dont Mallarmé, en sa qualité 'd'enchanteur de lettres',¹²⁷ est obligé de se servir. Mais la vraie image de la poésie mallarméenne est à chercher dans 'la totale arabesque'¹²⁸ qui relie ces autres images et qui s'incarne seulement par leur intermédiaire. Bref, c'est l'image que constitue les 'traits définitifs' dans lesquels se range une 'moyenne étendue de mots'. Plus que d'une image, il s'agit d'une structure abstraite, engendrée par un système créé dans cette intention avec des mots. Comme une constellation, elle se forme devant un regard prêt à 'saisir les rapports'¹²⁹ mis à nu par le poète. Lorsque Mallarmé charge ses contemporains d'une incapacité de lire, il leur reproche au fond une impuissance à discerner dans l'écrit cette structure abstraite, appelons-la avec Mallarmé un 'nœud'¹³⁰ ou une 'constellation', qui est l'image rendue lorsque le 'regard adéquat'¹³¹ du poète est braqué sur l'univers.

La forme poétique dont Mallarmé s'est servi le plus souvent est la forme traditionnelle du sonnet. Celle-ci lui offrait, selon Jean-Pierre Richard 'l'avantage d'un champ sémantique déjà tout aimanté, où diverses possibilités structurales existaient devant lui à l'état de latence'.¹³² De même que le langage sert à conserver 'la vaine couche d'intelligibilité'¹³³ dont tient, selon Mallarmé, une grande partie de la supériorité de la poésie, de même les formes traditionnelles servent de charpente aux élans de l'imagination linguistique du poète.¹³⁴

Sur les lèvres de Stéphane Mallarmé le mot 'structure' ne dénote pas seulement ces formes établies de la poésie française. Il signifie surtout la réalisation, au moyen d'une exploitation des possibilités latentes dont parle Richard, d'une ambition brûlante et intensément personnelle de faire d'un poème le reflet structurel de l'univers et de la vie humaine dans tous ses aspects:

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement: en littérature cela se contente d'y faire allusion ...

À cette condition s'élance le chant, qu'une joie allégée.

Cette visée, je la dis Transposition - Structure, une autre.¹³⁵

Il est à noter qu'une prédilection apparente pour les formes traditionnelles n'empêchait pas Mallarmé de dire sans équivoque 'que vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style'¹³⁶ ou de proclamer encore plus énergiquement que

Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux ... en vérité, il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés: plus ou moins diffus.¹³⁷

Il s'ensuit que les possibilités structurelles existent, elles aussi, 'partout dans la langue' et que chaque phrase, chaque vers, chaque poème que Mallarmé a écrit doit être considéré comme une tentative de les réaliser. Non

moins que les poèmes, les écrits théoriques de Mallarmé revendiquent de la part du lecteur à la fois une capacité de se saisir de l'argumentation sur le plan intellectuel et, avant tout, une capacité de ressentir un sens dont la vague exactitude du vocabulaire et du langage mallarméens fait partie intégrante. La forme extérieure n'a d'importance pour Mallarmé que dans la mesure où elle sert à révéler ce sens. Qu'il s'agisse d'un vers conventionnel de poésie ou d'une phrase qui marque les caractéristiques extérieures par lesquelles on reconnaît normalement celui-ci, l'écriture doit toujours viser le même but. La conception de la structure sur laquelle Mallarmé fondait son esthétique tient sans aucun doute d'une conviction à cet égard. Le devoir de se servir du langage afin de pénétrer au delà des apparences incombe de façon continue à l'écrivain. La faillite à s'en rendre compte aboutit à une gratuité en littérature.

L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que de choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier, même très bien, c'était *faire* des pierres précieuses. Et bien! non! ... si, véritablement, les pierres précieuses dont on se pare ne manifestent pas un état d'âme, c'est indûment qu'on se pare ...¹³⁸

C'est dans la mesure où il se fait l'instrument de cette manifestation que l'écrit mérite, selon Mallarmé, l'épithète de poésie.

Selon Gérard Genette le langage poétique révèle sa structure réelle non pas dans l'artifice verbal, qui joue un rôle catalytique, mais plus simplement et plus profondément dans l'attitude de lecture imposée au lecteur par le poème.¹³⁹ Dire que le sens d'une œuvre poétique ne saurait se réduire au sens des mots est, bien sûr, un truisme. Affirmons-le cependant: la pénétration authentique du sens d'un poème dépend d'une capacité à apprécier le rôle joué par les rapports existant entre ses parties composantes, et d'une capacité à subir et à se laisser prendre par la qualité émotionnelle dont ceux-ci sont en grande partie responsables. Notre insistance sur ce point peut sembler à peine nécessaire. Mais elle se justifie dans le contexte de l'œuvre de Mallarmé. L'exploitation consciente

de cet aspect de l'écriture tient du refus mallarméen de reprendre, simplement, et de continuer la pratique poétique de ses prédécesseurs. Elle marque une évolution dans la qualité de la conscience poétique qui devrait être, désormais, en quelque sorte consciente d'elle-même, se faisant ainsi la source d'un nouvel équilibre entre l'intellect et la sensibilité en poésie.

Mallarmé a souvent appuyé sur l'importance de cette évolution dans le contexte de l'esthétique de son époque, la faisant ressortir comme le pivot même d'une nouvelle sensibilité. Par exemple, dans une lettre à Léon Hennique il refuse l'épithète 'moderne' à un personnage et justifie ce refus en raison du comportement inconscient et passif dont celui-ci témoigne.

... en qui je ne vois pas un *héros moderne* car elle agit par inconscience et toute passive ...¹⁴⁰

Egalement, dans une lettre à Edmund Gosse, Mallarmé cite cette conscience comme une démarcation entre sa propre époque et les époques précédentes:

Les poètes de tous les temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience¹⁴¹

C'est aussi au moyen d'une exploitation consciente des possibilités organisatrices et surtout syntaxiques existant 'dans la langue'¹⁴² que Mallarmé envisageait d'accomplir son ambition 'd'achever la transposition, au Livre, de la symphonie, ou uniment de reprendre notre bien'.¹⁴³ L'écoute de la musique a approfondi sa conscience des rapports entre le travail compositionnel et l'expression. Il s'est rendu compte de la façon dont la charge de l'expression musicale incombe à la manière d'après laquelle un morceau de musique est construit et il s'est enraciné chez lui une croyance inébranlable au droit et au devoir du poète moderne de s'approprier cette caractéristique. Il croyait pouvoir doter le langage significatif de la poésie d'une capacité expressive qui, à l'égale de l'expressivité musicale, tire son origine de la composition. L'obsession mallarméenne de 'reprendre' à la musique ce qu'il appelait le 'bien' des poètes n'était autre qu'un désir

brûlant de faire incomber à l'acte de composition la charge de la communication du message créateur d'un poème. L'ambition célèbre du poète se fondait donc sur une perception très juste du caractère de l'art musical, caractère qui comme Boulez l'affirme,¹⁴⁴ tient de la non signification de son langage. Mais ce dont il s'est aperçu n'avait pas d'intérêt pour le poète sauf dans la mesure où il lui semblait se prêter à une pratique purement littéraire. L'ambition de Mallarmé constituait comme nous l'avons vu une espèce de défi et tenait d'une pensée exclusiviste de littérateur, soutenue non seulement par le poète lui-même mais par certains autres qui ont subi son influence.

(iv)

Au cours d'un essai écrit en 1962 Pierre Boulez cite une lettre de Paul Claudel où ce dernier en opposant les 'oreilles de l'intelligence' à 'celles qui se dressent de chaque côté de notre tête',¹⁴⁵ applaudit la capacité de Mallarmé à fixer, avec autorité, une limite à la musique.

On ne s'étonnera pas du contre-défi lancé par le compositeur. Il riposte sans équivoque:

Il nous reste à prouver que les deux paires d'oreilles peuvent être également satisfaites par cette conjonction instable et effervescente de deux éléments farouchement autoritaires, et sauvegardant leur indépendances respectives avec un soin jaloux et méticuleux.¹⁴⁶

Comment Boulez croit-il pouvoir sauvegarder les indépendances respectives dont il parle ici?

Une réponse adéquate à cette question exigerait une analyse détaillée non seulement de la mise en musique des sonnets mallarméens dans *Pli selon pli* mais aussi des autres compositions où Boulez se sert de la poésie.¹⁴⁷ Une telle analyse, qui devrait comprendre un traitement musicologique

détaillé, ne rentre pas dans le plan de cet ouvrage qui se borne à expliquer certains aspects de la base théorique du rapport entre Boulez et Mallarmé dans *Pli selon pli* et à une tentative de voir comment à la lumière de cette explication le sous-titre de l'œuvre se justifie.

Au cours d'une entrevue avec l'auteur à Paris, Boulez a parlé de la façon dont le compositeur aborde le problème de la mise en musique d'un texte poétique.¹⁴⁸ En réponse à une question sur le caractère du rapport entre sa lecture du poème et son travail compositionnel, le compositeur s'est expliqué de la façon suivante:

Il y a plusieurs lectures d'un poème. On peut se contenter du sens poétique. C'est le sens le plus évident. Alors là [le compositeur] illustre, disons, le poème. Le deuxième moment, c'est déjà toute la structure par rapport au rythme, à la quantité des pieds, au nombre de syllabes qu'il y a dans un poème, et à la rime. Ça c'est le deuxième niveau de lecture qui est déjà un niveau de lecture beaucoup plus poussé. En enfin le troisième niveau de lecture c'est vraiment l'origine des mots, la correspondance des mots, la grammaire, comment les phrases sont régies etc. etc., si bien que vous apportez un troisième niveau de lecture qui, à ce moment-là, se transpose différemment dans la musique. Chaque niveau a une transposition, a un niveau de transposition différent.

Le premier niveau de lecture signalé par Boulez, celui où le compositeur 'illustre' le 'sens poétique' d'un texte, est le niveau traditionnel de la mise en musique de la poésie. Il n'y a rien de nouveau dans la tentative d'allier le poème à la musique sur le plan de la signification émotionnelle. Cela a été depuis toujours le but de la mise en musique de la poésie et nous savons tous comment la musique aux mains d'un Schubert, par exemple, peut enrichir une poésie inférieure, la pénétrant d'une signification qui dépasse de loin sa propre valeur. Quant à la poésie de Mallarmé, plusieurs compositeurs ont tenté cette correspondance traditionnelle.¹⁴⁹ Les plus célèbres sont Debussy et Ravel. Mais la conception boulezienne de la mise en musique d'un texte n'a pas beaucoup à voir avec la conception habituelle. Afin de bien comprendre la particularité de son attitude envers

la poésie de Mallarmé, il faut chercher ailleurs. Les deux autres niveaux de lectures signalés par le compositeur lui-même en fournissent peut-être la clé.

Pour commencer il prend pour guide la forme extérieure ou la structure démontrable du poème en se donnant pour but de tenir compte dans son travail compositionnel de ce qu'on pourrait appeler la 'versification'. Nous avons déjà parlé de l'analyse faite par Deliège des liens existant à ce niveau entre la musique et la poésie dans la première *Improvisation*. Nous avons noté, par exemple, la façon dont Boulez fait de sa musique le reflet des parties composantes du sonnet et comment il respecte aussi, en les caractérisant musicalement, les espaces blancs entre les strophes et la ponctuation utilisée par Mallarmé.¹⁵⁰ Ce deuxième niveau de lecture comprend une autre dimension qui se rapporte à la réflexion préalable du compositeur sur le sens poétique du texte. C'est à la lumière des observations de Boulez lui-même sur le travail provoqué par sa lecture des poèmes de Mallarmé qu'il faut considérer cette dimension.

En lisant la poésie de Mallarmé, Boulez était très conscient du caractère 'vraiment extraordinaire' de son contenu et de la particularité de sa mythologie. Il s'est rendu compte de certains mots et de certaines idées qui, d'après sa pensée, se prêteraient aisément à la transmutation musicale et il dit très explicitement que c'est ce 'plan émotionnel, ce plan direct' qui l'a fait choisir certains poèmes par préférence aux autres.¹⁵¹ Ses observations l'ont poussé à chercher certaines sonorités qui s'accorderaient avec l'atmosphère créée par la mythologie mallarméenne telle qu'il l'a ressentie.

Quand [Mallarmé] parle de vitre, de dentelle, d'absence, etc., il y a tout de même une certaine sonorité de la musique qui est directement liée à de telles idées: par exemple, certains sons très longs, très tendus qui font partie de cette espèce d'univers non pas figé, mais extraordinairement "vitrifié".¹⁵²

Le commencement de la deuxième *Improvisation* fournit un exemple de la façon dont Boulez cherche, par l'intermédiaire d'abord de l'instrumentation

et ensuite de la composition musicale proprement dite, à transmuter en musique cet univers 'vitrifié' de Mallarmé. (Exemple 1). La mélodie chantée par le soprano est soutenue par les accords tenus des altos, des deux vibraphones, du glockenspiel et des saxophones. Les sons secs du reste de l'ensemble (blocs, crotales, gongs, harpes, contrebasses) ainsi que les dynamiques d'expression, marquées avec méticulosité, renforcent l'impression de fragilité glaciale qui caractérise à la fois le poème de Mallarmé et la mise en musique de Boulez.

Le troisième 'niveau de lecture' signalé par Boulez revient à un effort de la part du compositeur pour se rendre compte de la façon dont le 'sens poétique' et l'organisation formelle du texte se rapportent l'un à l'autre. Il s'agit alors en quelque sorte d'un effort pour synthétiser les deux premiers niveaux de lecture. Le compositeur reflète sur 'l'origine des mots'. Il considère la façon dont ils ont été utilisés et organisés par le poète et tâche de déduire ainsi l'intention cachée par ces aspects du travail poétique.

Nous avons déjà parlé de la grande admiration de Boulez pour le travail linguistique de Mallarmé et pour la refonte de sa part du langage français 'avec une syntaxe légèrement différente'.¹⁵³ Ce que Boulez appelle ailleurs 'la structure *interne*'¹⁵⁴ des textes de Mallarmé est constituée pour lui par la syntaxe, la grammaire et la sémantique, c'est-à-dire par la signification des mots dans leur contexte poétique. D'après sa pensée cet ensemble enchâsse l'autonomie du texte et sa reconnaissance est une préparation nécessaire, voire indispensable à la transmutation en musique d'un texte.

C'est à partir de la notion de structure que nous pouvons élargir les données courantes en matière de rapport poésie-musique; là seulement, à mon sens, jaillit la source profonde de toute RENCONTRE privilégiée et durable ... Nous allons voir qu'elle permet de révéler le poème, en même temps qu'elle garde ses distances vis-à-vis de lui, et lui laisse son autonomie originale.¹⁵⁵

En se servant du langage du structuralisme contemporain, Boulez parle de sa conviction en ce qui concerne l'importance de la structure dans

l'interprétation et surtout dans la création des œuvres d'art. Dans le premier chapitre de *Penser la Musique Aujourd'hui* il nous donne un aperçu précieux de sa pensée en se servant de la citation suivante tirée de Rougier:

"Ce que nous pouvons connaître du monde, c'est sa structure, non son essence. Nous le pensons en termes de relations, de fonctions, non de substances et d'accidents". Ainsi devrions-nous faire: - continue le compositeur - ne partons point des "substances et des accidents" de la musique, mais pensons-la "en termes de relations, de fonctions".¹⁵⁶

Voilà donc Boulez qui considère la structure d'une œuvre comme le seul élément connaissable, le seul élément dont peut se saisir l'intellect. Le reste, qui est l'essence, dépasse la connaissance et fait partie d'un domaine ineffable et indéfinissable.

Cela est au fond la même leçon transmise par une phrase de Mallarmé maintes fois citée:

La nature a lieu, on n'y ajoutera pas ... Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports ... d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre ...¹⁵⁷

Ainsi, l'essentiel de la disposition d'esprit de Boulez en face d'une poésie qui l'attire et éveille chez lui la démangeaison 'de trouver un équivalent musical'¹⁵⁸ fait écho à un des principes de base de l'esthétique mallarméenne. Pour Boulez, le poème 'a lieu'. 'Tout l'acte disponible ... reste de saisir les rapports'.

Dans la *Musique et les Lettres*, Mallarmé appelle la poésie 'le contexte évolutif de l'Idée'.¹⁵⁹ La révélation du poème dont parle Boulez n'est autre que sa révélation en tant qu'un tel contexte. Vers le début de l'essai *Poésie - centre et absence - musique*, Boulez invective 'une confusion redoutable' qui, de nos jours, s'est propagée à partir du mot 'poétique'. 'Il nous faut surmonter ce handicap', écrit-il, 'éliminer le pittoresque (auquel,

abusivement, on a restreint la "poésie"), partir à la recherche de l'Idée¹⁶⁰
Où chercher l'Idée sinon dans son contexte évolutif?

En pensant le poème 'en termes de relations, de fonctions',¹⁶¹ il est possible d'en découvrir l'ossature, et cette découverte permet de se saisir du processus employé par le poète dans le but d'organiser l'explicitable de façon à en faire l'expression de l'indéfinissable. Il s'agit d'une démarche qui permet de révéler le poème en tant que foyer connaissable d'une essence ineffable.

Il est important de noter que l'analyse structuraliste préconisée par le compositeur dans le but manifeste de s'informer de la signification profonde d'un texte semble constituer pour lui une fin en elle-même: il s'agit d'un processus fini qui prépare le travail compositionnel mais n'en fait pas partie. La mise en valeur du texte en tant que tel n'entre pas dans les intentions du compositeur.

Je crois que le texte de Mallarmé a sa propre beauté et qu'il se suffit à lui-même, sans qu'il soit besoin de lui ajouter quoi que ce soit.¹⁶²

L'autonomie intouchable du texte poétique fait partir toute obligation d'assujettir la musique afin de permettre la compréhension immédiate du poème. En fait, Boulez considère avec justesse que tout projet d'amalgamer texte et musique entraîne, dès son inception, l'acceptation d'une '*convention*' par laquelle le texte est détourné du but dans lequel il a été créé par le poète pour servir à un nouveau but propre au compositeur. 'Il n'est pas pouvoir de diction agrandi', dit Boulez 'il est transmutation et, avouons-le, écartèlement du poème.'¹⁶³ Et un peu plus loin dans le même essai il réitère avec véhémence un sentiment identique.

Tous les arguments en faveur du "naturel" ne sont que des sottises, le naturel étant hors de propos (dans toutes les civilisations) dès que l'on s'avise d'amalgamer texte et musique.¹⁶⁴

Pour Boulez la simple suite de la part du compositeur du déroulement du poème se présente comme 'une mauvaise solution'¹⁶⁵ et il est assez facile de voir pourquoi. Se donner comme but explicite la recherche d'une musique qui serait en quelque sorte le reflet du sens poétique d'un texte est évidemment témoigner d'un point de vue que Boulez ne soutiendrait pas en sa qualité de compositeur. En préconisant la méthode de se saisir des éléments connaissables d'un texte, Boulez propose un travail dont le caractère objectif s'opposerait manifestement à une démarche qui se donne implicitement comme point de départ l'essence ineffable, donc inconnaissable d'un poème.¹⁶⁶

Boulez préfère la certitude que lui promet un rapport démontrable:

Il s'agit pour moi d'en faire saisir la structure *interne*, et de la mettre en accord avec ma musique ... le rapport au poème se situe pour moi sur un plan plus élevé que ne le serait le simple respect des pieds et des rimes. Ce plan plus élevé est celui de la sémantique.¹⁶⁷

Il considère que l'emploi par les musiciens de textes sans signification amènerait d'inutiles restrictions et aboutirait infailliblement à la perte de 'beaucoup d'autres richesses d'expression que, seul, permet un texte organisé pour donner un message compréhensible'.¹⁶⁸

Ces richesses d'expression se révèlent au lecteur qui, se laissant imposer une 'attitude de lecture'¹⁶⁹ par le poème, se rend compte de la façon dont les relations réciproques des mots agissent à l'intérieur de la forme poétique, non seulement dans un but de signification, d'éclaircissement ou d'élargissement du sens du texte mais dans un but structurel. La capacité à s'apercevoir de la structure en totalité aboutit à la possibilité d'abstraire un modèle capable d'adaptation et ainsi prêt à être mis en accord avec une musique composée sous son influence. Voilà alors le sens dans lequel Boulez prétend révéler le poème tout en lui laissant son 'autonomie originale'.¹⁷⁰ Le compositeur ne vise pas à remplacer 'la lecture sans musique' qui reste, selon lui, 'le meilleur moyen d'*information* sur le contenu d'un poème'¹⁷¹

Quelles sont alors les caractéristiques de ce modèle qui sert de base à la prolifération musicale? Boulez ne s'explique jamais de façon précise sur les dépendances communes de structure des poèmes et de la musique dans *Pli selon pli*. C'est pourquoi nous ne pouvons pas établir avec certitude, dans le contexte de cette étude, si la 'structure interne' dont les éléments se révèlent à la suite d'une analyse de la 'linguistique interne'¹⁷² du texte, est censée être transposée à un niveau analogue de la musique ou si, par contre, la musique transpose seulement une signification révélée par la structure ainsi discernée, une signification dont le compositeur s'empare en quelque sorte mais qui reste, en fin de compte, indéfinissable. Mais en vue de la conscience de Boulez de la séparation des deux arts et de sa détermination explicite à éviter tout empiètement sur leurs 'indépendances respectives',¹⁷³ la deuxième possibilité nous semble plus vraisemblable. Le compositeur se met en mesure d'amener une conjonction indestructible entre 'deux éléments farouchement autoritaires',¹⁷⁴ à savoir, musique et poésie. Assuré ainsi d'un rapport durable avec la source de son inspiration, le musicien est libre à se servir de l'abstraction qu'est la structure en sa totalité dans un but créateur propre à lui, c'est-à-dire dans un but musical.

Boulez appelle *Pli selon pli* une 'transposition, transmutation de Mallarmé'.¹⁷⁵ Son intention explicite est 'd'aller au plus profond de l'invention, à sa structure'.¹⁷⁶ L'emploi du mot 'invention' fait voir la promptitude du compositeur à reconnaître le caractère essentiellement fonctionnel de la structure dans le contexte de l'acte créateur. Mais de façon plus importante, il nous renvoie au jeune Mallarmé qui annonçait à Cazalis son intention 'd'inventer' une langue qui, comme il le disait, 'jaillit d'une poétique très nouvelle'.¹⁷⁷ L'étude de la façon dont le poème est construit n'est autre que l'étude de cette langue, qui, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, devait servir de moyen à révéler l'idéal. Ainsi se fait voir la justesse du mot de Boulez.

Dans chacune des *Improvisations* la musique est organisée d'après un modèle emprunté à la poésie de Mallarmé. Nous avons vu que ce rapport

explicitable, analysé par Deliège dans le cas de la première *Improvisation*, correspond au deuxième niveau de lecture signalé par Boulez dans sa conversation avec l'auteur. Le compositeur abstrait de chacun des trois sonnets une espèce de grille qui dicte la forme de la musique et fait que le poème persiste en quelque sorte dans la musique même lorsque les mots sont absents. Dans un essai sur la deuxième *Improvisation*, il en signale un exemple.

J'aimerais encore montrer comment le texte, une fois qu'il a été chanté, continue de faire effet, et laisse dans la musique l'empreinte de sa structure. Je prends comme exemple les mesures 120 et 130¹⁷⁸

(voir Exemples 2 et 3). Dans la mesure 120 nous avons cinq syllabes chantées par la voix. Boulez nous dit que les cinq structures sonores de la mesure 130 font écho à ce chant syllabique. Ainsi la forme extérieure du vers chanté dans la première mesure sert, dans la deuxième, à engendrer la musique. Boulez se sert d'une expression de Michaux pour parler de ce phénomène. Il dit que le poème est '*centre et absence de la musique*'. Et notons qu'en se servant de cette expression, le compositeur veut mettre l'accent à la fois sur l'indestructibilité du rapport entre poème et musique et sur l'autonomie infranchissable des deux modes d'expression:

Je dis osmose, mais, en même temps, c'est une transformation complète, si profonde qu'elle m'a obligé à faire une œuvre et une forme complètement originales. C'est pour cela que je me suis servi [de cette] expression de Michaux.¹⁷⁹

Le caractère du rapport entre poème et musique dans les Improvisations fait que celui qui veut comprendre l'attitude du musicien est obligé de se référer au modèle, c'est-à-dire au poème. Alors dans un certain sens la forme musicale est rendue intelligible au moyen de cette référence: comme le dirait Mallarmé, 'le décor maintient l'image'.¹⁸⁰

Le mode de travail employé par Boulez dans les trois Improvisations justifie alors le sous-titre que le compositeur a donné à son œuvre. Le cycle

Senza Tempo

Harpe

Cloches

Vibr.

Piano

Cel.

Cymb. susp.

Voix

Do#

près de la table

étouffez

Fa# Sol#

après que le son frappé se soit éteint, sur les harmoniques

laissez vibrer

Se - - - lon nul ven - - - tre...

120

5 1 3 2

EXEMPLE 2

Harpe

Harpe musical score. The staff shows a series of notes with dynamic markings *ppp* and *et.* (et). The notation includes various accidentals and phrasing slurs.

Vibr.

Vibr. musical score. The staff shows a series of notes with dynamic markings *ppp* and *Péd.* (Pédale). The notation includes various accidentals and phrasing slurs.

Piano

Piano musical score. The staff shows a series of notes with dynamic markings *ppp* and *Péd.* (Pédale). The notation includes various accidentals and phrasing slurs.

Cel.

Cel. musical score. The staff shows a series of notes with dynamic markings *ppp* and *Péd.* (Pédale). The notation includes various accidentals and phrasing slurs.

5

Signes

①

②

③

④

⑤

ppp

(130)

3

4

comporte cependant cinq mouvements dont les deux pièces extrêmes ont 'une forme complètement indépendante du poème'.¹⁸¹ Comment estimer leur rôle dans ce 'Portrait de Mallarmé'?

Dans *Don*, comme dans *Tombeau*, Boulez ne met en musique qu'un seul vers du poème. Le premier vers de *Don du Poème* est chanté au début de la première pièce; la pièce finale se termine sur le dernier vers de *Tombeau de Verlaine*. L'œuvre entière est comme encadrée de deux vers qui impliquent une progression logique d'un commencement à une fin:

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!

Un peu profond ruisseau calomnié la mort.

Ici, non moins que dans les improvisations, il faut suivre les conseils du compositeur: 'Si vous voulez comprendre le texte, alors lisez-le !'¹⁸² Le lecteur de Mallarmé ne se trompera pas sur le caractère du tombeau. Il y verra l'affirmation de la grandeur de l'artiste qui continue de vivre dans l'œuvre dont le premier vers de *Don du Poème* annonce la naissance. Tout comme Verlaine, Mallarmé a traversé un ruisseau 'peu profond' que seule la calomnie a pu appeler 'la mort'. C'est cela que Boulez a voulu célébrer dans *Pli selon pli*. L'œuvre est elle-même l'affirmation de cette durabilité.

Lorsque Boulez parle d'élargir les 'données courantes en matière de rapport poésie-musique'¹⁸³ à partir de la notion de structure, il préconise l'application en composition musicale d'une attitude très répandue dans plusieurs domaines de la pensée contemporaine. Mais lorsqu'il s'agit de la poésie de Mallarmé, cette préconisation s'arroe une signification toute particulière. Car il s'agit d'établir entre le poème et la musique un rapport qui fait écho au rapport envisagé par Mallarmé entre l'écrit et le monde. Si l'on veut, Boulez rationalise l'ambition de Mallarmé et fait ainsi de sa transmutation un emblème, une réalisation métaphorique de cette ambition. Vu à la lumière de notre discussion jusqu'ici et compte tenu de la façon dont le compositeur semble se concevoir de la sémantique d'un texte, le

fruit du travail de Boulez apparaîtrait en fin de compte comme une espèce de mélange chimique ou, comme il le dit lui-même à Célestin Deliège, comme une 'osmose complète'.¹⁸⁴ Tandis qu'au niveau extérieur les correspondances structurelles et formelles sont respectées et sont susceptibles de démonstration, l'étape ultime de la 'transposition, transmutation' des textes reste indéfinie, voire indéfinissable. Boulez se refuse très explicitement à 'décrire la création comme la seule mise en œuvre de ces structures de départ'.¹⁸⁵ Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre il considère la technique comme un moyen pour faire surgir 'l'imprévisible'.¹⁸⁶ L'imagination renforcée par la technique 'se projette ... vers l'inaperçu'.¹⁸⁷ Ainsi si l'intelligence est utilisée pour la création des formes, les formes elles-mêmes ne sont pas réductibles à l'intelligence. Elles la dépassent et c'est en la dépassant qu'elles se justifient. C'est dans ce sens surtout que la conception boulézienne de la création fait écho à celle de Mallarmé. Il est temps de retourner au poète et aux buts du travail poétique tels qu'il les envisageait.

Rappelons le but de la poésie tel que Mallarmé l'a précisé dans cette lettre de 1864: '*Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*'.¹⁸⁸ En parlant de la manière d'atteindre ce but, le poète se sert souvent d'un vocabulaire qui met en vedette le caractère double de l'acte créateur tel qu'il le conçoit. Il parle d'un 'amour de la concision';¹⁸⁹ d'une œuvre créée 'par élimination';¹⁹⁰ du rognage et de l'usure réciproques des objets.¹⁹¹ Finalement, c'est 'par la voie pécheresse et hâtive, satanique et *facile*, de la Destruction de [soi]' qu'il a 'compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers'. L'on ne saurait douter ni de l'immense pouvoir ni du caractère indispensable qu'il attribue à l'idée de destruction en ce qui concerne l'acte créateur.

L'écriture mallarméenne, nous l'avons vu, revient à une tentative de destruction amenée et accomplie au moyen d'un langage inventé par le poète. Blanchot parle d'une 'annihilation de l'objet' qui engendre une 'réalité plus évasive'.¹⁹² Cette réalité existe en dehors et au-delà de

l'individualité qui sépare les objets les uns des autres et se fait sentir au moyen des mots proférés par un poète:

Je dis: une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.¹⁹³

'L'absente de tous bouquets' n'est ni la fleur réelle, ni le symbole d'une fleur; elle est, selon Judy Kravis 'an emanation of words'.¹⁹⁴ Nous dirions qu'elle est plus précisément le produit d'une mise en relations savante des mots. Au moyen d'un 'jeu littéraire' qui ambitionne à la réussite multiple d'une libération de ces 'réalités évasives', Mallarmé croyait pouvoir réaliser un livre qui ferait sentir, au moyen de son organisation, le sens de l'univers.

L'œuvre de Mallarmé est une œuvre qui semble chevaucher deux époques d'art, l'une qui donnait carrière aux essorts les plus extravagants de l'imagination; l'autre, la nôtre, où une préoccupation de la technique et de son évolution risque parfois d'obscurcir l'imagination dont celle-ci ne doit être que 'la servante'.¹⁹⁵ Les ambitions et les espérances expressives de Mallarmé sont clairement marquées d'une pensée ultra-romantique, peu disposée à se soumettre aux contraintes pratiques de la réalité. Mais pour cet homme qui, selon Valéry, 'est le seul homme qui ... m'ait donné l'impression qu'*ici-bas il était chez lui*',¹⁹⁶ il ne pouvait être question de tourner le dos à l'irréductibilité apparente de l'univers. Il se sentait, au contraire, obligé d'y faire carrément front. C'est pourquoi il a voué sa vie à la recherche d'une pratique littéraire qui prouverait la maniabilité essentielle, la compréhensibilité, bref l'explicabilité, si elle est sur le plan 'orphique' et mystérieux, de l'univers.

'Mallarmé' dit Jean-Pierre Richard 'nous semble ... avoir été victime de son ambition de totalité. Ce qui le paralyse, n'est-ce pas l'extraordinaire, l'excessive puissance de son intuition structurale?'¹⁹⁷ Oui, mais réciproquement, il faut se rappeler que l'œuvre du poète telle que nous le

connaissions doit à cette intuition son existence. L'œuvre est pour ainsi dire marqué du sceau de l'ambition extravagante du poète. Divorcée de celle-ci, et considérée à la lumière de l'importance de la structure dans la pensée esthétique des époques plus récentes, cette intuition et les recherches techniques qu'elle a suscitées font voir l'étonnante originalité de Mallarmé. C'est en nous rendant compte de ses implications pour la conception mallarméenne de la structure en poésie que nous nous mettons en mesure de comprendre comment *Pli selon pli* justifie d'être appelé un *Portrait de Mallarmé*.

NOTES

1. T. S. Eliot, *Burnt Norton*
2. Pierre Boulez, Entretien avec Claude Samuel, dans *Eclats/Boulez*, p.60
3. *Relevés d'apprenti*, p.31
4. Voir *Points de repère*, p.95
5. *Relevés d'apprenti*, p.58
6. *Relevés d'apprenti*, p.58
7. *Points de repère*, p.185
8. *Par volonté et par hasard*, p.122
9. *Correspondance* 6, p.27
10. *Point de repère*, p.195
11. Voir Chapitre I, p.10
12. *Par volonté et par hasard*, p.121
13. *Relevés d'apprenti*, p.33
14. *Points de repère*, p.196
15. *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, p.146-7
16. À propos de cette brume, Richard dit qu'elle 'se dépose en couches sur la pierre, et devient elle-même pierre'. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p.226
17. OC 40, *Don du Poème*, v. 10
18. *La Nuit d'Idumée*, p.920
19. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p.86
20. Voir *Vers une explication rationnelle du 'Coup de dés'*, pp.28-29.
21. Cité par E. Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, p.144
22. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p.262

23. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p.262
24. *Voir Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, p.162
25. OC 481
26. OC 853
27. OC 861
28. *Voir L'Univers Imaginaire de Mallarmé*, p.447
29. *Voir Vingt poèmes de S. Mallarmé*, pp.169-170
30. *Towards the Poems of Mallarmé*, p.34
31. *Mallarmé Lycéen*, p.141
32. *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, p.247
33. OC 27
34. OC 663
35. *Voir OC 511*
36. OC 27
37. *Les "Tombeaux" de Mallarmé*, p.195
38. *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, p.225
39. *Points de repère*, p.196
40. *Mallarmé's Folds: Mallarmé, Boulez and "Pli selon pli"*, p.224
41. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p.178
42. *Voir E. Noulet, Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, p. 262
43. *Pour un tombeau d'Anatole*, FF 39-40
44. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p.179
45. *Pierre Boulez, Par Volonté et par hasard*, p.122
46. *Voir plus haut*, p.121
47. *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, p.123

48. *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, p.125
49. OC 60
50. OC 74
51. *Points de repère*, p.195
52. OC 381
53. OC 368
54. OC 384
55. OC 366
56. OC 869
57. Voir OC 366
58. OC 648
59. *Points de repère*, p.195
60. OC 366
61. OC 299
62. OC 301
63. OC 301
64. OC 301
65. OC 365
66. OC 395
67. OC 455
68. *Vers une explication rationnelle du 'Coup de dés'*, p.73
69. OC 455
70. OC 381
71. OC 380
72. OC 330

73. OC 504
74. *Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé*, p.16
75. OC 386
76. OC 455
77. OC 365
78. *Vers une explication rationnelle du 'Coup de dés'*, p.168
79. *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, p.127
80. OC 647
81. OC 404
82. OC 647
83. OC 303
84. OC 305
85. OC 368
86. OC 73
87. Dans *Villiers de l'Isle Adam* l'acte d'écrire revient à 's'arroger ... quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences'. (OC 481). Une variation entre la version de *Bucolique* publiée dans la *Revue Blanche* (1895) et celle de *Divagations* (1897) fait voir la parenté dans la pensée de Mallarmé entre la *réminiscence* et la *notion* d'un objet: dans la première nous retrouvons '... un concert aussi d'instrument n'exclue toute réminiscence'. Ce texte est donné dans Paxton, *The Development of Mallarmé's Prose Style*, p.150. Dans la deuxième version le mot 'réminiscence' est remplacé par 'notion'. Voir OC 403.
88. OC 303
89. OC 368
90. OC 365-6
91. OC 400
92. OC 368
93. OC 647

94. *Mallarmé's 'Divine Transposition', p.199*
95. *OC 400*
96. *OC 663*
97. *Voir plus haut Chapitre IV, pp.98-100*
98. *OC 647*
99. *OC 385*
100. *OC 383*
101. *OC 385*
102. *Correspondance 3, p.177*
103. *OC 648*
104. *Voir: OC 366 'en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée'*
105. *OC 647*
106. *Correspondance 1, p.249*
107. *OC 310*
108. *L'univers imaginaire de Mallarmé, p.420*
109. *OC 400*
110. *Nous citons ici le texte du National Observer (1893), moins condensé que celui de Divagations (1897). Ce texte est donné à la page 123 de Paxton: The Development of Mallarmé's Prose Style.
Les réserves mallarméennes au sujet de 'l'appareil alchimique font écho à celles qu'il émet au sujet de l'emploi wagnérien de la légende. (Voir Rêverie d'un poète français, OC 544, et notre Chapitre III).*
111. *OC 400*
112. *OC 645
Fidèle à l'intention explicite de la version de cet article publié dans The national Observer du 28 juin 1893, Mallarmé profite d'un fait-divers en en faisant l'occasion d'énoncer et d'éclairer à nouveau sa théorie littéraire.*
113. *OC 869*

- 114. OC 401
- 115. OC 399
- 116. OC 647
- 117. OC 341
- 118. OC 368
- 119. OC 647-8
- 120. OC 327
- 121. OC 328
- 122. OC 328
- 123. OC 386
- 124. OC 364
- 125. Voir Edmund Leach, *Levi-Strauss*, p.27
- 126. OC 647-648
- 127. OC 400
- 128. OC 648
- 129. OC 647
- 130. Voir OC 644: 'Toute âme est un nœud rythmique' et OC 366: 'Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ...' L'acte de renouer s'apparente à l'acte imaginatif qui aboutit à la perception de la constellation. (Voir plus haut, p.138).
- 131. OC 387
- 132. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p.544
- 133. OC 383
- 134. Cela fait penser aux conseils de Debussy:
'Il faut chercher la discipline dans la liberté et non dans les formules d'une philosophie devenue caduque et bonne pour les faibles. N'écoutez les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde'. *Monsieur Croche et autres écrits*, pp.52-53)
La démarche mallarméenne nous semble être plutôt une variation qu'une démenti de cette injonction.

- 135. OC 366
- 136. OC 361
- 137. OC 867
- 138. OC 870
- 139. *Figures II*, p.150, cité par Jonathan Culler dans *Structuralist Poetics*, p.164.
- 140. *Correspondance 2*, p.181
- 141. *Correspondance 6*, p.26
- 142. OC 867
- 143. OC 367
- 144. Voir Chapitre I, p.9
- 145. *Points de repère*, p.184

- 146. *Points de repère*, p.184

Il est intéressant de comparer le défi lancé envers Richard Wagner par Mallarmé en 1885 au défi de Boulez et de se rendre compte de la façon dont chacun est le reflet de son époque. Le premier est motivé par une croyance, toujours vive à la fin du XIX^e siècle, en la possibilité d'atteindre un absolu en art. Le deuxième, tempéré par l'acceptation plus moderne du caractère transitoire et relatif de tout, s'annonce moins extravagant, le plus réaliste: 'le transitoire n'est-il pas précisément ce que le créateur doit accepter, et qu'il doit accepter de voir ses acquisitions présentes constamment remises en question ? ... Comment prévoir, pourquoi prévoir ? Mais aussi: ne faut-il vivre que dans l'instant ...' (*Points de repère*, p.292)

Il est fascinant de considérer comment la modération de Boulez est en quelque sorte le résultat de la recherche d'un équilibre entre le rationnel et l'irrationnel et de se rappeler que le mode de penser esthétique qui s'y révèle tire ses origines de cette mise en cause des moyens techniques et des buts artistiques dont Mallarmé était un des tout premiers instigateurs.

- 147. Voir p.122 de ce Chapitre.
- 148. Cassette en possession de l'auteur
- 149. Voir Suzanne Bernard, *Mallarmé et la musique*, Appendice 1, pp.159-163

150. Voir Chapitre IV, pp.107-109
151. Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, p.123
 La transmutation en musique du plan émotionnel des poèmes recherchée par Boulez dans *Pli selon pli* ne change pas grand chose à l'écriture d'une musique marquée nettement du sceau boulézien, une musique dont la qualité est déjà familière depuis la création en 1955 du *Marteau sans maître*. Il nous semble très possible que Boulez ait choisi certains poèmes parmi l'œuvre de Mallarmé en raison de leur accord sensible avec les sons musicaux qu'il avait à cœur d'exploiter.
152. *Par volonté et par hasard*, p.123
153. Voir plus haut p.122
154. *Points de repère*, p.149
155. *Points de repère*, p.186
156. *Penser la musique aujourd'hui*. p.31
157. OC 647
158. *Par volonté et par hasard*, p.122
159. OC 653
160. *Points de repère*, p.172
161. *Penser la musique aujourd'hui*, p.31
162. *Points de repère*, p.148
163. *Relevés d'apprenti*, p.59
164. *Relevés d'apprenti*, p.60
165. *Points de repère*, p.149
166. Cela n'empêche pas Boulez de ressentir une profonde admiration pour les œuvres de certains compositeurs qui ont fait autrement. Par exemple, il exprime son admiration pour les *Trois Poèmes de Mallarmé* par Debussy (Voir *Par volonté et par hasard*, pp 124-5) où l'équivalence musicale se retrouve exclusivement sur le plan de la correspondance atmosphérique et poétique. En qualité de compositeur, cependant, Boulez est poussé par d'autres considérations. Au sujet de *Pli selon pli* il constate que 'l'alliance du poème et de la musique y est certes tentée sur le plan de la signification émotionnelle, mais tente d'aller au plus profond de l'invention, à sa structure'. (*Points de repère*, pp.194-5) Cette tentative relève de la préoccupation 'd'élargir les données courantes en matière de rapport poésie-musique'. (*Points de repère*,

p.188) Sur un plan moins restreint, elle fait partie de l'esprit prospectif qui amène, selon Boulez, la création authentique.

- 167. *Points de repère*, p.149
- 168. *Relevés d'apprenti*, p.61
- 169. Voir plus haut, p.27
- 170. *Points de repère*, p.186
- 171. *Points de repère*, p.195
- 172. De même que la structure explicitable d'un poème est constituée par la linguistique connaissable d'un texte, de même la 'structure interne' dont parle Boulez implique un niveau analogue de la linguistique. C'est dans le but de le signaler que nous nous permettons d'inventer ce terme.
- 173. *Points de repère*, p.184
- 174. *Points de repère*, p.184
- 175. *Points de repère*, p.195
- 176. *Points de repère*, p.195
- 177. *Correspondance 1*, p.137
- 178. *Points de repère*, p.150
- 179. *Par volonté et par hasard*, p.124
- 180. OC 327
- 181. *Points de repère*, p.194
- 182. *Relevés d'apprenti*, p.60
- 183. *Points de repère*, p.186
- 184. *Par Volonté et par hasard*, p.124
- 185. *Relevés d'apprenti*, p.174
- 186. Voir *Relevés d'apprenti*, p.174; Chapitre I, p.24.
- 187. *Relevés d'apprenti*, p.182
- 188. *Correspondance 1*, p.137

- 189. *Correspondance 1*, p.155
- 190. *Correspondance 1*, p.245
- 191. Voir *Correspondance 4*, p.293
- 192. *La part du feu*, p.38
- 193. OC 368
- 194. *The Prose of Mallarmé*, p.197
- 195. *Correspondance 1*, p.315
- 196. Du Bos, *Journal*, 1921-1923, p.107; cité par Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p.593
- 197. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p.435

EPILOGUE

Pli selon pli est une œuvre qui répond à un double but. Elle est tout d'abord une œuvre musicale, existant de son propre chef; elle est aussi l'hommage rendu par Boulez à un poète qui, à une époque critique de sa formation créatrice, avait pour lui une importance toute particulière. Il ne serait ni possible ni avantageux de séparer définitivement *Pli selon pli* de sa source d'inspiration. Pourtant son importance ultime en tant qu'œuvre d'art ne dépend aucunement de cette source. De même que l'utilisation d'un texte poétique dans un but musical laisse intouchée son autonomie originale, de même l'œuvre née d'un tel acte de prédation vit en fin de compte de sa propre vie. La contre-partie de l'insistance boulézienne sur le caractère indépendant d'un texte poétique est justement cette autonomie correspondante de l'œuvre qui en est la transmutation en musique.

Mais l'œuvre de Boulez est aussi un commentaire de Mallarmé, étant le fruit d'une lecture assidue et perceptive de sa poésie. C'est ainsi que Michel Butor s'en aperçoit. L'écoute de la première *Improvisation* a poussé ce dernier à faire une comparaison entre cette pièce et les commentaires plus conventionnels de la poésie mallarméenne.

L'interprétation de Mallarmé que Boulez nous propose aujourd'hui, par la musique, dépasse considérablement les gloses habituelles, qui, au lieu de nous initier à la lecture des poèmes, de les situer dans un contexte tel qu'ils en deviennent lumineux, tentent de leur substituer des versions comme s'ils avaient été écrits dans une autre langue, ce qui, réussi, les abolirait.¹

Il s'agit sans aucun doute d'une interprétation dont l'esprit aurait obtenu l'approbation de Mallarmé. Dans *Crayonné au théâtre* le poète stipule

certaines critères auxquels doit répondre la critique. Afin de se justifier celle-ci doit se faire en quelque sorte l'émule de la poésie.

La critique, en son intégrité, n'est, n'a de valeur ou n'égale presque la Poésie à qui apporter une noble opération complémentaire, que visant, directement et superbement, aussi les phénomènes et l'univers.²

Qu'il s'agisse de poésie, de musique ou de peinture, il arrive toujours un moment où 'la parole, brut ou immédiat'³ n'a aucun poids - ou trop. Le sentiment de Mallarmé rappelle un mot de Baudelaire qui dit dans son *Salon de 1846* que 'le meilleur compte-rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie'. Autrement dit, ce serait en la transmutant en un autre moyen d'expression qu'on arriverait le mieux à communiquer la qualité et la quiddité essentielles d'une œuvre d'art. Certes Baudelaire parle toujours d'une critique verbale, mais l'essentiel de son commentaire n'est-il pas cet état de la musique auquel, selon Pater, tous les arts aspirent? 'Ce genre de critique est destiné aux recueils de poésie et aux lecteurs poétiques',⁴ continue Baudelaire. Est-il permis d'y ajouter 'les deux paires d'oreilles'⁵ auxquelles Boulez a voulu satisfaire?

NOTES

1. *Mallarmé selon Boulez*, p.100
2. OC 294
3. OC 368
4. *Œuvres complètes, II*, p.418
5. *Points de repère*, p.184
Voir aussi Chapitre V, p.149

BIBLIOGRAPHIE

Abbréviation utilisée: OC = Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*.

(i)

Textes écrits par Stéphane Mallarmé
et par Pierre Boulez

Boulez

Penser la musique aujourd'hui:

Edition Denoël-Gauthier, Collection "Méditations", 1964.

Traduit en anglais par S. Bradshaw and Richard Rodney Bennett: *Boulez on Music Today*, Faber, London, 1971.

Relevés d'apprenti:

Seuil, Paris, 1966.

Par volonté et par hasard:

Entretiens avec Célestin Deliège, Seuil, Paris, 1975.

Points de repère:

Editeur Christian Bourgois, Seuil, Paris, 1981.

Traduit en anglais par Martin Cooper, *Orientations*, Faber, London, 1986.

Mallarmé

Correspondance:

Tome 1, recueilli, classé et annoté par Henri Mondor avec la collaboration de Jean-Pierre Richard.

Tome 2-II, recueilli, classé et annoté par Henri Mondor et Lloyd James Austin.

Tomes I-II, Gallimard, Paris, 1959-85.

Igitur, Divagations, Un Coup de dés:

Gallimard, Paris, 1982, Préface d'Yves Bonnefoy.

Le 'Livre de Mallarmé', édité par J. Scherer, nouvelle édition, Gallimard, Paris, 1977.

Œuvres Complètes:

Edition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris, 1945.

Pour un tombeau d'Anatole:
Editeur Jean-Pierre Richard, Seuil, Paris, 1961.

Poésies:
Préface de Jean-Paul Sartre, Gallimard, Paris, 1981.

Poésies:
(Tome 1 d'*Œuvres Complètes* en préparation). Editeurs C.P. Barbier et C.G. Millan, Flammarion, Paris, 1983.

(ii)

Livres sur Mallarmé, Boulez, et
thèmes associés

Adorno, Theodor, *Essai sur Wagner*. Gallimard, Paris, 1966.
Philosophy of Modern Music, Sheed & Ward, London,
1973.

Arbour, Roméo, *Henri Bergson et les lettres françaises*, Corti, Paris, 1955.

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972.

Baudelaire, *Œuvres Complètes, II*, Gallimard, Paris, 1976.
Critique Littéraire et Musicale, Librairie Armand Colin, Paris,
1960.

Barzun, Jacques, *Romanticism and the Modern Ego*, Martin Secker &
Warburg Ltd, London, 1944.

Bernard, Suzanne, *Mallarmé et la musique*, Nizet, Paris, 1959.
Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours,
Nizet, Paris, 1959.

Bersani, Leo, *The Death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge University Press,
Cambridge, 1982.

Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959.
L'espace littéraire, Gallimard, Paris, 1949.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, New York University Press, 1973.

Bouillon, Elisabeth, *Le Ring à Bayreuth, la Tétralogie du centenaire*, Fayard,
Paris, 1980.

- Bowie, Malcolm, *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978.
- Cellier, Léon, *Mallarmé et la morte qui parle*, PUF, 1959.
- Chadwick, Charles, *Symbolism*, Methuen, London, 1971.
Mallarmé, Corti, Paris, 1962.
- Chesters, Graham, *Some Functions of Sound-repetition in 'Les Fleurs du Mal'*, University of Hull Publications, 1975.
- Chiari, Joseph, *Symbolisme from Poe to Mallarmé*, Rockliff, London, 1956.
- Coeuroy, André, *Wagner et l'esprit romantique*, Gallimard, Paris, 1965.
- Cohn, Robert Greer, *Toward the Poems of Mallarmé*, University of California Press, 1965.
Mallarmé's Masterwork. New Findings, Mouton and Co., The Hague and Paris, 1966.
L'œuvre de Mallarmé: Un Coup de dés, Librairie des Lettres, 1951.
- Cooke, Deryck, *The Language of Music*, Oxford University Press, 1959.
- Cooperman, Hasye, *The Aesthetics of Stéphane Mallarmé*, Koffern Press, New York, 1933.
- Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics*, Routledge and Kegan Paul, London 1975.
- Dahlhaus, Carl, *Esthetics of Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.
- Davies, Gardner, *Mallarmé et le rêve d'Hérodias*, Corti, Paris, 1978.
Les "Tombeaux" de Mallarmé, Librairie José Corti, Paris, 1950.
Mallarmé et le Drame solaire, Corti, Paris, 1959.
Vers une explication rationnelle du 'Coup de Dés', Corti, Paris, 1953.
- Dayan, Peter, *Mallarmé's 'Divine Transposition'*, Clarendon Press, Oxford, 1986.
- Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris, 1971.
- Delfel, Guy, *L'esthétique de Stéphane Mallarmé*, Flammarion, Paris.
- Derrida, Jacques, *La Dissémination*, Seuil, Paris, 1972.
- Donoghue, Denis, *the Arts without Mystery*, British Broadcasting Corporation, London, 1983.

- Dujardin, Edouard, *Mallarmé par un des siens*, Editions Messein, Paris, 1936.
- Fiser, Emeric, *Le symbole littéraire: essai sur la signification du symbole chez Wagner*, Corti, Paris, 1941.
- Florence, Penny, *Mallarmé, Manet and Redon*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- Fowlie, Wallace, *Mallarmé*, Dennis Dobson Ltd., London, 1953.
- Franklin, Peter, *The Idea of Music*, Macmillan Press, London, 1985.
- Furness, Raymond, *Wagner in Literature*. Manchester University Press, Manchester, 1982.
- Gardiner, Patrick, *Schopenhauer*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, 1963.
- Genette, Gérard, *Mimologiques*, Seuil, Paris, 1976.
- Ghiselin, Brewster, editor, *The Creative Process*, University of California Press, 1952.
- Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Gallimard, Paris, 1955.
- Gill, Austin, *The Early Mallarmé, Vol. I*, Clarendon Press, Oxford, 1979.
The Early Mallarmé, Vol. II, Clarendon Press, Oxford, 1986,
- Giroux, Robert, *Désir de synthèse chez Mallarmé*, Editions Naaman, Québec, 1978.
- Golée, Antoine, *Rencontres avec Pierre Boulez*, Slatkine, Paris-Genève, 1982. (Réimpression de l'édition de Paris, 1958).
- Griffiths, Paul, *Boulez*, London, 1978.
Modern Music, Thames and Hudson, London, 1978.
- Guichard, L., *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, PUF, 1963.
- Hare, R.M., *Plato*, OUP, 1982.
- Hegel, *On the Arts*, Abridged and translated by Henry Paolucci, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1979.
- Hillery, David, *Music and Poetry in France from Baudelaire to Mallarmé*, Peter Lang, Berne, 1980.

Hirsbrunner, Theo, *Pierre Boulez und sein Werk*, Zaaber-Verlag, Zaaber, 1985.

Hodeir, André, *Since Debussy: A View of Contemporary Music*, Grove Press, New York, 1961.

Holloway, Robin, *Debussy and Wagner*, Eulenburg, London, 1979.

Jacobs, Robert L., translator, *Three Wagner Essays*, Eulenburg, London, 1979.

Jameux, Dominique, *Pierre Boulez*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1984.

Jankélévitch, Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris, 1983.

Jarocinski, Stefan, *Debussy: Impressionism and Symbolism*, Eulenburg Books, London, 1976.

Kravis, J., *The Prose of Mallarmé*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976.

Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974.

Langer, Suzanne, *Form and Feeling*, Routledge Kegan Paul, London, 1953.

Leach, Edmund, *Lévi-Strauss*, Fontana, London, 1970.

Lehmann, A.G., *The Symbolist Aesthetic, 1885-1895*, Blackwell, Oxford, 1968.

Mackworth, Cecily, *English Interludes*, Routledge & Kegan Paul, London & Boston, 1974.

Mann, Thomas, *Pro and Contra Wagner*, Translated by Erich Heller, Faber and Faber, London, 1985.

Martin, Graham D., *Language, Truth and Poetry*, Edinburgh University Press, 1975.

Mauron, Charles, *Mallarmé*, Seuil, Paris, 1979.

Introduction à la psychanalyse de Mallarmé, La
Baconnière, Neuchâtel, 1950.

Meyer, Leonard B., *Music, the Arts, and Ideas*, University of Chicago Press, 1967.

Michaud, Guy, *Mallarmé, l'homme et l'œuvre*, Boivici, Paris, 1953.

Mitchell, Donald, *The Language of Modern Music*, Faber and Faber, 1963.

Edited by Malcolm Bradbury and James Walter McFarlane, *Modernism, 1890-1930*, Hassocks, Sussex Harvester Press, 1978.

- Mondor, Henri, *Mallarmé plus intime*, Gallimard, Paris, 1944.
Mallarmé lycéen, Gallimard, Paris, 1954,
Autre précisions sur Mallarmé et inédits, Gallimard, Paris, 1961.
Vie de Mallarmé, Gallimard, Paris, 1941.
- Morris, D. Hampton, *Stéphane Mallarmé, Twentieth-century Criticism* (revised edition), Romance Monographs, University, Mississippi, 1977.
- Mossop, D.J., *Pure Poetry. Studies in French Poetic theory and Practice, 1746-1945*, Clarendon Press, Oxford, 1971.
- Mattiez, Jean-Jacques, *Tétralogies Wagner, Boulez, Chéreau*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1983.
- Noulet, Emilie, *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Droz, Paris, 1940.
Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé, Droz, Genève et Librairie Minard, Paris, 1967.
- Paxton, N., *The Development of Mallarmé's Prose Style*, Droz, Genève, 1968.
- Peacock, Ronald, *the Art of Drama*, Routledge & Kegan Paul, London, 1957.
- Pears, David, *Wittgenstein*, Fontana, London, 1971.
- Perle, George, *Serial Composition and Atonality*, Faber and Faber, 1962.
- Peyser, Joan, *Boulez: composer, conductor, enigma*, Cassell, London, 1977.
- Piaget, Jean, *Structuralism*, Routledge & Kegan Paul, London, 1971.
- Plato, *Phaedo*, dans *Great Dialogues of Plato*, translated by W.H.D. Rouse, Mentor Books, New York, 1952.
Cratyle, dans *Œuvres Complètes*, tome 1, traduites par Léon Robin, Gallimard, Paris, 1950.
- Poe, Edgar Allan, *Selected Writings*, Penguin Books, London, 1967.
- Poulet, Georges, *Etudes sur le temps humain*, Edinburgh University Press, 1949.
- Richard, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris, 1961.
- Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972.
- Scherer, Jacques, *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Droz, Paris, 1947.

Schoenberg, Arnold, *Style and Idea*, Edited Leonard Stein; translations by Leo Black, Faber & Faber, London, 1975.

Singer, Peter, *Hegel*, OUP, 1983.

Soula, Camille, *Gloses sur Mallarmé*, Editions Diderot, Paris, 1946.

Stacey, Peter F., *Boulez and the Modern Concept*, Scholar Press, 1987.

Stoianowa, Iwanka, *Geste - texte - musique*, Union générale d'éditions, Paris, 1978.

Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Editions Denoël, Paris, 1962.

Strickland, Geoffrey, *Structuralism or Criticism? Thoughts on how we read*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

Taylor, Ronald, *Richard Wagner, his life, art and thought*, Panther Books, 1983 (first published 1979).

Thibaudet, Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, NRF, Paris, 1912.

Valéry, Paul, *Variétés*, Gallimard, Paris, 1924.
Pièces sur l'art, Gallimard, Paris, 1934.
Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé, Editions de la N.R.F., Paris, 1950.

Wais, Kurt, *Mallarmé: Ein dichter des Jahrhunderts - Endes*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1938.

Weinberg, Bernard, *The Limits of Symbolism*, University of Chicago Press, 1966.

Williams, Thomas A., *Mallarmé and the Language of Mysticism*, University of Georgia Press, 1970.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico - Philosophicus*, Routledge & Kegan Paul, London, 1922.

(iii)

Articles sur Mallarmé, Boulez, le rapport entre Mallarmé et Boulez
et thèmes associés

- Austin, L.J., "Le principal pilier" Mallarmé, Victor Hugo et Richard Wagner', dans *Revue de l'histoire littéraire de la France*, 51 (1951), pp.154-180.
'Mallarmé on Music and Letters', dans *Bulletin of the John Rylands Library Manchester*, September 1959, Volume 42, No. 1, pp. 10-39.
'Mallarmé et le rêve du "Livre"', *Mercure de France*, volume CCCXVII, No. 1073, janvier 1953, pp.81-108.
- Baudelaire, Charles, 'Lettre à Wagner', dans *Critique Littéraire et Musicale*, Librairie Armand Colin, Paris, 1960.
'Richard Wagner et Tannhäuser à Paris', dans *Critique Littéraire et Musicale*, Librairie Armand Colin, Paris, 1961.
- Bonniot-Mallarmé, Geneviève, 'Mallarmé par sa fille', *NRF*, 1er novembre 1926, pp.517-523.
- Boulez, Pierre, 'A partir du présent, le passé', dans *Histoire d'un "Ring"*, Robert Laffont, S.A., Paris, 1980, pp.15-84.
- Bradshaw, Susan and Bennett, Richard Rodney, 'In Search of Boulez', dans *Music and Musicians XI*, January 1963, pp.10-13 and August 1963, pp.14-18.
- Brown, C.S., 'The musical analogies in Mallarmé's "Un Coup de Dés"', dans *Comparative Literature Studies*, 1967, pp.67-79.
- Butor, Michel, 'Mallarmé selon Boulez', dans *Essais sur les modernes*, collection Idées, Paris, 1967, pp.95-109.
- Carcassone, E., 'Wagner et Mallarmé', dans *Revue de la littérature comparée*, 1936, pp.347-366.
- Champigny, R., 'Mallarmé's Relation to Platonism and Romanticism', dans *The Modern Language Review*, 1956, Volume 51, pp.348-358.
- Charles, Daniel, 'Entr'acte: "formal" or "informal" music?', dans *The Musical Quarterly*, LI, January 1965, pp.144-65.
- Chisholm, A.E., 'Three Difficult Sonnets by Mallarmé', dans *French Studies*, 9, 1955, pp.212-217.

- Claudel, Paul, 'La Catastrophe d'Igitur', *NRF*, 1er novembre 1926, pp.531-536.
- Cross, Anthony, 'Form and expression in Boulez's "Don"', dans *Music Review*, XXIX, 1968, pp.215-230.
- Derrien, Jean-Pierre, 'Dossier: Pierre Boulez', dans *Musique en jeu*, I, 1970, pp.103-32.
- Dujardin, Edouard, 'La Revue wagnérienne', dans *La Revue Musicale* 4, 1923, pp.141-160.
- Eliot, T.S., 'The Music of Poetry', *Jackson & Co.*, Glasgow, 1942.
'Note sur Mallarmé et Poe', *NRF*, 1er novembre, 1926.
- Entretiens avec Claude Helffer (sur la *Troisième sonate*) dans *Musique en jeu* XVI, 1974, pp.29-30
- Fink, Michael, 'Pierre Boulez: A Selective Bibliography', dans *Current Musicology* XIII, 1972, pp.135-50.
- Genette, Gérard, 'Bonheur de Mallarmé?', dans *Figures I*, Seuil, Paris, 1966
- Gill, Austin, "'Du fait à l'idéal"; la transposition mallarméenne', dans *Revue de linguistique romane*, 1968, pp.291-304.
'Mallarmé on Baudelaire', dans *Currents of Thought in French Literature*, Basil Blackwell, Oxford, 1965, pp.89-114.
- Goehr, Alexander, 'Is There only One Way', dans *Score*, XXVI, January 1960, pp.63-65.
- Griffiths, Paul, 'Anton Webern', dans "Second Viennese School", *The New Grove*, 1980, Editor: Stanley Sadie.
'Olivier Messiaen', dans "Twentieth-century French masters", *The New Grove*, 1986, Editor: Stanley Sadie.
- Hopkins, G.W., 'Pierre Boulez', dans "Twentieth-century French Masters", *The New Grove*, 1986, Editor: Stanley Sadie.
'Debussy and Boulez', dans *Musical Times* CIX, August 1968, pp.710-14.
- Kesting, Marianne, 'Mallarmé und die Musik', dans *Melos*, XXXV, Februar 1968, pp.45-56.
- Jäckel, Kurt, 'Richard Wagner in der französischen Literatur', Volume I, *Priebatsch's Buchhandlung*, Breslau, 1931, pp.112-128.
- Koechlin, Charles, 'Le temps et la musique', dans *La Revue Musicale*, VII, 1926, pp.45-62.

Köhler, Hartmut, 'The Inner Theatre: Richard Wagner's importance for Paul Valéry', *Programmheft V, Bayreuther Festspiele*, 1980.

Ligeti, György, 'Pierre Boulez: decision and automation in "structures Ia"', dans *die Reihe IV*, 1960, pp.36-62.
'Some Remarks on Boulez' Third Piano Sonata', dans *Die Reihe V*, 1961, pp.56-58.
'A propos de la "Troisième sonate" de Boulez', dans *musique en jeu XVI*, 1974, pp.6-8.

Lockspeiser, Edward, 'Mallarmé and Music', dans *Musical Times*, 107, 1966, pp.212-213.

Madou, Jean-Pol, 'langue, mythe, musique', dans *Littérature et musique*, sous la direction de Raphaël Célis, Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 1982.

Man, Paul (de), 'Le Néan Poétique: commentaire d'un sonnet hermétique de Mallarmé', dans *Monde Nouveau*, 10, No. 88 1955, pp.63-75.

Marcel, Gabriel, 'Bergsonisme et musique', dans *La Revue Musicale*, VI, 5 1925.

Maw, Nicholas, 'Boulez and Tradition', dans *Musical Times CIII*, March, 1962, pp.162-164.

Nattiez, Jean-Jacques, 'On Reading Boulez', préface à la traduction anglaise de *Points de repère*, 1986.

Neighbour, Oliver, 'Arnold Schoenberg', dans *Second Viennese School, The New Grove*, 1980, Editor: Stanley Sadie.

Nichols, Roger, 'Claude Debussy', dans *Twentieth-century French Masters, The New Grove*, Editor: Stanley Sadie.

Pater, Walter, 'the School of Giorgione', dans *The Renaissance*, Jonathan Cape, London, 1928.

Patri, A., 'Mallarmé et la musique du silence', dans *La Revue Musicale*, janvier 1952, No. 210, pp.101-111.

Perle, George, 'Alban Berg', dans "Second Viennese School", *The New Grove*, 1980, Editor: Stanley Sadie.

Pousseur, Henry, 'Music, Form and Practice', dans *Die Reihe VI*, 1964, pp.77-93.

Ruwet, Nicolas, 'Contradictions within the Serial Language', dans *Die Reihe VI*, 1964, pp.65-76.

Saurat, Denis, *La Nuit d'Idumée*, NRF, 1er décembre 1931, pp.920-922.

La Nuit d'Idumée: Mallarmé et la Cabbale, NRF, 1er décembre 1931, pp.920-922.

Sélincourt, Basil (de), 'Music and Duration', dans *Music and Letters* I, No.4, 1920, pp.286-293.

Siepmann, Jeremy, 'New order', dans *Books and Bookmen*, No. 370, August 1986, London.

Smalley, Roger, 'Debussy and Messiaen', dans *Musical Times*, February 1968, pp.128-131.

Stockhausen, Karlheinz, 'Music and Speech', dans *Die Reihe* VI, 1964, pp.40-64.

Stoianowa, Iwanka, 'Verbe et son, "Centre et absence"', dans *Musique en jeu*, XVI novembre 1974, pp.9-102.
'La Toisième Sonate" de Pierre Boulez et le projet mallarméen du Livre', dans *Musique en jeu*, XVI novembre 1974, pp.9-28.
"Pli selon pli" Portrait de Mallarmé', dans *Musique en jeu* XI, juin 1973, pp.74-98.

Wayne, Eric, 'Mallarmé's Folds: Mallarmé, Boulez, and "Pli selon pli"', dans *Nineteenth-century French Studies*, Volume 9 (3-4), 1981, pp.220-232.

Whittall, Arnold, 'After Webern, Wagner. Reflections on the past and future of Piere Boulez', dans *Music Review*, XXXVIII (1967), pp.135-38.

Zeller, Hans Rudolf, 'Mallarmé and Serialist thought', dans *Die Reihe* VI, 1964, pp.5-32.

(iv)

Symposia

Colloque Mallarmé, (Glasgow novembre 1973), Communications de C.P. Barbier, Léon Cellier, Charles Chadwick, Austin Gill, Deryk Mossop, texte établi par Carl P. Barbier, Nizet, Paris, 1975.

Eclats / Boulez, Direction Claude Samuel, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1986.

Passage du XXe siècle, ouvrage fait par Yves Rivière et Catherine Pouillon, imprimé à Neuchâtel, 1976.

Pierre Boulez, A Symposium, edited by William Glock
Articles de Gerald Bennett, Susan Bradshaw, Célestin Deliège, William Glock,
Jonathan Harvey, Peter Heyworth et Charles Rosen. Eulenburg, London,
1986.

Pierre Boulez: Eine Festschrift zum 60. Geburtstag, éditeur Josef Häusler,
Vienna, 1985.

(v)

Ouvrage inédit

Jean-Jacques Nattiez, *Entretiens sur la tétralogie du centenaire avec Pierre Boulez et Jeffrey Tate*, (Groupe de recherches en sémiologie musicale),
publication interne, No. 8, 1982, Faculté de Musique, Montréal.

(vi)

Partitions

Pli selon pli

- (i) *Don* pour soprano et orchestre.
Edition Universal, 1967
- (ii) *Improvisation I*: "Le vierge, le vivace et le bel
aujourd'hui".

Première version pour soprano et petit ensemble
de percussion.
Edition Universal, 1958

Deuxième version pour soprano et orchestre.
Edition Universal, 1977
- (iii) *Improvisation II*: "Une dentelle s'abolit" pour
soprano et petit ensemble.
Edition Universal, 1958
- (iv) *Improvisation III*: "A la une accablante tu" pour
soprano et orchestre, partition révisée, 1983-1984

Pour soprano et orchestre.
Edition universal, 1971

- (v) *Tombeau: "Tombeau de Verlaine"* pour grand orchestre.
Edition Universal, 1971

Autres œuvres de Pierre Boulez

Polyphonie X pour 18 instruments, 1950-51

Structures pour deux pianos (1er Livre) 1951-52, Edition Universal, 1955

Le Marteau sans maître pour contralto, flûte, alto, guitare, vibraphone, Edition Universal, 1954 et 1957 (révision)

Troisième Sonate pour piano, (*Trope*, 1961, *Constellation*, 1963), Edition Universal 1961 et 1963.

Poésie pour pouvoir, non édité

Structure I, Edition Universal, 1955

Autres Œuvres musicales

Debussy, *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* pour chant et piano, Edition Durant & Cie, Paris, 1913

Ravel, Maurice, *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, Editions Durand et Cie, Paris, 1914.

(vii)

Discographie

Boulez, *Musique: nous avons 20 ans en 1945* (parlé), disques culturels français, éditeur: Dunod.

- Pli selon pli*(i) Orchestre symphonique de la BBC, Lukomska (soprano), direction Pierre Boulez, 1967, CBS.
(ii) Orchestre symphonique de la BBC, Phyllis Bryn-Julson (soprano), direction Pierre Boulez, 1981, Erato.